民俗曲藝

財團法人施合鄭民俗文化基金會

72期

民間信仰
民間文學
民族音樂專號

北方◉毘沙門天王

封面

西方◉廣目天王

民俗曲藝

財團法人施合鄭民俗文化基金會

72期 民間信仰 民間文學 民族音樂專號

民俗曲藝

民間信仰、民間文學、民族音樂專號 第72期

中華民國八十年七、九月出版

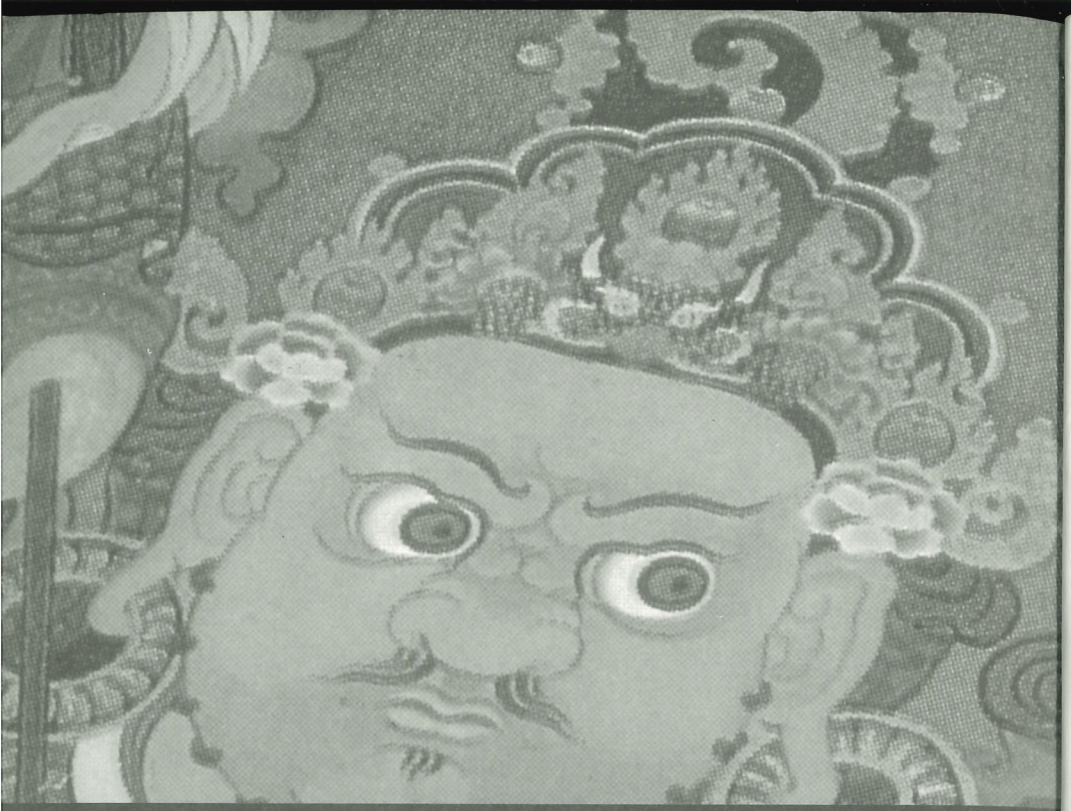
民俗曲藝

72期

東方◉持國天王

封底

南方◉增長天王



民俗曲藝

第 72 73 期

名譽發行人／施合鄭
發 行 人／施仲信
出 版 者／財團法人施合鄭民俗文化基金會
地 址／台北市西寧北路62—3號3F
電 話／五五二二三九七三・五五二二一九一〇
郵撥帳號／〇七六八一〇一一一
戶 名／財團法人施合鄭民俗文化基金會
總 編 輯／王秋桂
執行編輯／王慧貞、許瓔文
特約撰稿／陳健銘、吳亞梅
定 價／零售每本二〇〇元全年六五〇元
（含空運運費）
國外全年定價
歐美地區／美金六十五元
亞洲地區／美金五十五元
日本經銷處／東豐書店
日本國東京都葛谷區代代木一丁目三五番一號代代木會館
登 記 證／行政院新聞局局版臺誌第一四六五號
臺灣地區郵政管理局雜誌交寄執照北臺第〇〇六〇號

4 李獻璋撰◎ 中國的祭典
李柏如譯 Alpha大世界百科二十九「祭典專號」

14 侯錦郎著◎ 從考古、歷史及文學看祭祀用的金、銀紙錢
許麗玲摘譯 之源流與遞變

47 富育光◎ 薩滿教原始崇拜及其祭禮
郭淑雲

76 李鑒踪◎ 跳曹蓋
一種古老的儺文化形態

88 羅曲◎ 濮、彝與竹崇拜文化

102 葉大兵◎ 溫元帥信仰和東嶽廟會

129 呂理政◎ 時間的認知與分類
台灣現行農民曆及其擇吉行為

146 陳松民◎ 民俗與戲曲
兼談慈濟宮祭祀與歌仔戲的興起和傳播

153 朱建明◎ 毛人傳說與我國古代文化

169 張貞海◎ 《史記、舜本紀》與敦煌「舜子變」之比較研究

183 高國藩◎ 馮夢龍《古今小說》中的梁祝故事
兼談江蘇省民間梁祝故事

203 徐華龍◎ 《白蛇傳》中的潛性意識

226 尼樹仁◎ 道教音樂與佛教音樂的比較研究

264 劉春曙◎ 閩台錦歌漫議
歌仔戲形成三要素

292 藍雪霏◎ 《四空仔》與《孟姜女》

中國的祭典

Alpha大世界百科「二二九「祭典專號」

李獻璋撰　李柏如譯

中國的祭典，如在別的民族也可以看到，古來是作為農耕儀禮，是跟植物生長的周期有關連的農民生活之季節性節奏配合而舉行的。因此，代表性的祭禮，是在春季播種之際，祈求農作物的萌芽、結子和豐穰的祭禮。秋收之後，供獻新穀以謝田祖、祖先以及土地之神來祈求將來的豐收的祭禮。

法國的葛拉內(Marcel Granet)依據古代歌謠集的《詩經》中鄭風的溱洧詩所描述，指出每年當雪化水漲之時，在河南省密縣東方的溱水和洧水兩河交滙之處舉行春祭。因為祭典通常都成為村落的休閒日。居民必定從各處聚集到設有村落中心的祭祀場來。而為了喚醒山

川和土地等神祇以為拔除災難，村民則舉行渡河、登山的競賽或狩獵等活動。又為了激發植物的成長，年青集團分別結隊去採摘藥草與蘚花；或並且歌且舞地翻山越谷，與不同隊伍的異性應酬即詠歌謠，互相挑逗引誘。他們向祈祭的對眾神、供獻牛等犧牲，並供酒禮致祀後，就地舉行宴會，合唱歌謠。但是最重要的節目，莫過於集體的舞蹈了。在這樣的祭禮長時間進行之間，便產生了留存像《詩經》裡頭的歌謠，並使許多青年男女也結合了起來。

祈穀的祭禮之目的，是在祈求夏季農作物的生長順調，初秋結實的促進，兼帶有祓除病害之意。這類的祭祀，每年舉行幾次，其情形可由鄭風的「出其東門」、陳風的「東門之枌」等詩篇中，窺見其一斑。收獲祭是在冬天舉行的。主要是向社稷神供獻新收獲的穀物，並重新祈求來年的庇祐。舉行該社稷祭禮時，要堆高泥土以為祭場，而以樹枝為神馮依而祀。然而不知不覺地這社稷祭已被歲時之蜡祭、臘祭或後代的中元、重陽的節日所吸收了，這裡從略不談。

就秦漢以後而言，祭禮可分為隨著歲序而行的節日，以及隨便舉行的臨時性的兩種。前者大多是普遍而廣域性的；後者則多屬局部地域性的。和節日有關係的祭禮中，除起進世已廢的過年的祓除驅儺行事外，還流行著的，僅有上元的燃燈，五月的競渡與中元的普度而已。下面，從中國古來的五月節祭禮等，依次敘述下去。

※

從春季到夏季間的節日，是由農耕儀禮分化出來的，或與禊祓的習俗折中出來的。三月有起源於向鄭水的河曲澆酒禊祓之「上巳」；四月有登高行除蟲之咒的「寒食」和「清明」的節日。不過，具有集團性的祭禮是集約了「上巳」與「寒食」兩者於一節日的端午節。五月節時，摘一些占年用的艾草懸掛於門戶上。又為禊祓，除了浴於蘭湯或菖蒲湯來洗淨身心之外，並把犧牲或粽子等投入水中，以供奉水中精靈，或划船來嚇唬這些精靈。這划船活動，後來這些行事發展起來，在楚江南地區遂至產生那有名的競渡的祭禮。

集體而行的那五月的競渡，即划船競賽的起源於泛舟在充滿著春水的長江上，而熱鬧地齊起划槳聲來划船一事。依後漢張衡的「西京賦」、「南都賦」中所指，在陝西長安與湖南的南陽兩地，競渡儀禮之用意，是為嚇唬水怪的罔兩，使蛟龍或夔龍避忌。可見它說明著的儀禮是為防止水怪亂鬧，而吝入船和人的，或防止隨著河川氾濫而把農作物流失的。

競渡，在南朝齊、梁時代，是用一般的船隻。後來逐漸在「艫」畫龍首，在「艫」畫龍尾，變成龍形船隻。於長約三十餘尺、寬約六尺有餘的一條船，坐上二十來人，搞著鑼皷，互相競賽，得勝者可以得到獎賞。隋代在河南省南部的五月龍舟競渡的盛況，是「觀者如雲，諸郡皆然」。從唐代起，成為整個州縣的盛大祭禮，甚至出現有在河邊搭起觀望樓而觀賞者。後來，隨著流傳到華南一帶，這活動便變為具有遊戲性的競渡了。但是直至近世，在湖南地區，還見抱有難症的人們，在水邊設置神盤來祭神，並以酒饌拿來慰勞那些龍船的划手們。

※

與競渡相反的，正月十五日的上元燃燈和七月十五日的中元普度，都混入外來因素的祭儀。正月裡燃燈的習俗，在中國的傳統祭禮中也有，如祭祀太一神時的，即其一例。後來，跟星宿信仰結合，一直地流傳下來。佛教傳入後，又受其燃燈儀式的影響，更加飛躍地擴大了起來。

佛教裡頭，燃燈是在「大智度論」或「華嚴經」等經，作為一種累積善根的佛事所說的。晉朝的富豪石虎為其個人的功德，設了一百二十枝燈，亦即為此。可是上元燃燈成為一般的慣例，乃始自隋煬帝於大業六年（西元六一〇年）正月十五日，招集西域地方酋長到洛陽來舉行盛大的燃燈儀禮以後的。進入唐代之後，因為政府正月十五日前後兩天的三日間，解除坊市夜間外出的禁令，成為定例，不久燃燈便成歲時祭儀，忽忽就普及到全國每個街村去了。

正月十五日的燃燈既然含有供養佛事的意義，自然在佛寺裡也很盛行的。正如到唐中宗時代（西元六八四——七〇四年），也把它稱為「上元夜」，成為道教意義的儀禮。而在民間的神廟，亦舉行同樣

的燃燈儀式，吸引多數的拜廟者。另一方面，據《唐書音樂志》的記載：宮中則在樓閣上觀燈遊樂。夜闌更使宮女們在樓前的舞台上演唱歌舞，以供觀賞。一般地方官府亦倣照它。紳商顯宦和信仰集團，各自製作各式各樣的華麗燈樹、燈輪、燈棚，點上種種的花燈，並開演供養戲劇。燈節期間的每天晚上，全市燈火輝煌，呈現一片不夜城的景觀。

「上元夜」也稱「元宵」。家家戶戶除了張掛各種燈籠慶祝外，由於「燈」與「丁」（人口、或成年男子亦稱丁）同音的關係，希求授孕的婦女，很多特意到燈籠間去遶遶圈子，並到寺廟裡參拜祈願。在市街上，人們各自提著以竹枝為骨架，貼紙製成的魚、鳥、虎、獅子與鼓、甕，以及果實、蓮花等各種形狀的燈籠或走馬燈等，在滿街上結隊遊行。協贊燈節活動的社團，在倣照龍形的骨架上用布黏貼，長長地聯結起來，點上無數燈籠的龍燈便成為隊伍的中心。在城市，則還會有加上舞獅隊、秧歌隊、踩高蹻以及藝閣等，沿路表演而行。當龍燈和舞獅臨近交叉路口時，就表演一段最精彩的節目。特別是到大戶人家門前，更必在連續不斷地投下的爆竹炸烈中亂舞，越發使得整個祭典的娛樂氣氛沸騰到最高潮。

※

七月十五日的中元祭奠，直至近世仍多止於向先祖供獻麻、穀和

秫等農作物，或是把玉蜀黍、芝麻、梁的幼苗掛在門戶供祀著。看來當係收獲祭的遺習。約在南北朝末期，收獲為被結合於《大藏經》的《佛說報恩奉盆經》說，變成盂蘭盆的供養。至隋唐時代，又受了道教的影響而演變為中元的祭禮。

中元的祭禮，在開始前數日，每個家庭則分別先行迎接自家先亡之靈，來供上祭品祭奠作為開始。到了七月十五日，各地寺裡舉行盂蘭盆的供養，廟裡也把燈竿高高懸掛起來舉行施餓鬼的普度公祭。道教裡說在這一天，冥界將開放鬼門，人們為了避免孤魂野鬼（即無緣佛）到處徘徊而帶來災禍，所以各個家庭也跟公祭配合日時，做同樣的祭祀。公祭的普度儀禮是在廟裡舉行的。參加者在廟前擺著一大排的桌上，供上三牲酒饌來祭拜。另外，在廣濶的廟庭後方預先搭起舞臺式的樓座，在其四隅柱子及縱橫梁上，列吊雞、鴨、魚、肉、餈粽等食品。俟祭儀結束，一有信號，所謂「搶孤」節目就開始了。在旁邊等著的窮人家競相爬上棚臺去爭取那些吊在架上的東西，意思是這樣就算施捨餓鬼了。至此，中元儀禮的前半段才算完畢。

到了晚上，則抬神轎子出街巡境。各個社團的鼓樂、彩旗隊，連接特製的水燈排（竿燈）等隊伍前往河邊去放河燈。每個家庭裡也作所謂「水燈」、蓮花燈等，讓孩子們拿著跟隨隊伍後面遊行。隊伍在城中巡迴一趟後，轉向水邊去，為救出那些死於非命而不得超渡的怨靈，把裝滿食糧的燈籠往河裡滿放於河上。

※

跟上述的廣域單位的儀禮相對比，基準村落或鄰鎮、縣市，各自應其所祀的守護、職業神而舉行祭禮。例如：在農村裡有祭祀土地神，城市有祭祀城隍、商業地區有祭祀關帝、靠海為生者有祭祀媽祖者，家庭婦女則或祭祀觀音、娘娘等等就是。我們說明這些祭禮的一般性慣習於下：

神的祭禮都在一般認為它的誕辰那一天舉行的，而舉行祭禮時，曾住鎮守區城內的信眾，雖已搬出他鄉，也必要回來參加這個慶祝典禮。祭禮由於定期在神前投擲有陰陽兩面的神环，請示神意公開選出的爐主和幾位所謂「頭家」的信眾代表去籌辦的。祭禮的基本工作，包含：祭祝儀式的舉辦和寺廟前的慶賀戲等的安排，以及使神轎巡遊各自區域內的活動。居民的信眾的參加祭禮既須捐款獻緣來分擔其經費的籌備，還要到該寺廟參拜，並且為響應供奉羊豬肉的公祭，在家庭各以雞、鴨、魚、肉等來祭神，而在神出巡時加入其車列遊行。爐主、頭家在祭禮期間，當然要齋戒沐浴來服務；一般的參與者，祭祀當天也得清淨身子。

神的祭禮，有如往山東泰山的東嶽廟；或北京妙峰山的娘娘廟的進香，從拂曉起，便要跟著雲霞似的漫長的參拜者登山而去，也有如東海沿岸的人民，搭乘帆船過海到寧波舟山列島的補陀山去進香的，這些都含有巡禮的性質。但是祭拜它本地的城隍或關帝等要出巡的神

明，則於舉行祭典時，於用藤條或竹片製成肢體，安上木彫的頭臉，戴冠冕穿正裝，而坐在八個或十六個人抬的堂皇神轎，跟著濶步而行的部將等巨像後面巡遊街庄。所以參加的信眾均得拿著綫香，跟隨它出巡隊列。尤其是遭受到災難，想依賴神來幫他們解除災患的，有的扮成兵裝當神的僕從；有的把頭髮打散，又帶枷鎖，裝得像個罪人，表示對神罰服罪，以求生活的安寧。

神轎的行列，模擬現實官吏的出巡，大抵以嚮導的燈籠領先，次續開道的「廻避」木牌與夾侍、部將以及本尊的各神轎。後接趕來參加祭禮的附近神明之神轎，依序排列前進。其間各神信仰集團的彩旗、皷樂、武藝隊或藝閣等參入，隨行的信眾即跟在隊伍的後面。因為據說神轎所到之處，邪氣將被祓除，所以沿道的居民，都在自家門口供獻祭品迎拜神轎，綿延不間斷的隊伍和塡滿兩邊路傍的群眾、繽紛炫耀的彩旗群、震耳喧嘩的鑼鼓、管弦樂曲，使每一個人的心中盈溢著祭典的感動與激昂情緒。

最後，我們想談談一種臨時性的祭禮，提起富於道教色彩的醮儀。這類儀禮是在發生瘟疫或洪水、旱魃等大災害時，表示祈求加護之後的謝恩，或是例如鎮守神的廟宇落成時，為祈求能穩定地給境內帶來幸福而舉行的儀禮。醮期以三天、五天或七天者為多。把廟宇的正殿當作道場，設置一個三清壇，安置玉皇上帝等神祗於祭壇上，然後由道士的司祭舉行祈禱。視其需要，另外設置為供奉地區相關神明的

個別分壇。

從醮儀開始的前夕，整個地區即須封山禁水，就是禁止漁獵及殺生。進入醮儀那一天，為了維持道壇的清淨，整個道壇都要關閉，不讓閒雜人進去，裡面只留下齋戒沐浴的居民代表參與儀禮。相對地，分壇構築在各地區的廣場，競相加以華麗的裝飾，把歌舞形式的儀禮，開放地演出，讓人充分感受著祭禮的樂趣。

醮儀期間，一般居民均須按照醮壇所定的日課，遵守配合每日的儀禮和禁忌，舉行多樣的祭儀。他們相信有誰違背了這些規定，將會使地區內全體居民蒙受災禍。因此，在整個醮儀進行期間，實際生活和精神生活上都呈現持續性的緊張。只有到了醮儀結束的那一刻，和一般祭禮的結束不同。人們如釋重負，一種特別的解脫感覺油然而生。醮儀後，也和中元普度一樣，要布施餓鬼，整個儀禮才算結束了。

中國人一方面承認支配自然理法的超越性的存在。另一方面卻將該超越性能力的鬼神視為跟人具有同樣性格，把鬼神的世界比擬於現實社會的機構來看的。沒有設定絕對性存在來膜拜，或以苦行來企求解脫那樣宗教信仰的中國，拜神是與外民族的民間信仰一樣，只為消災除禍、招福求安而祈願的。在中國，便是以集團來舉行祭禮。祈願，經常是限於個人與鬼神間之交涉者為特徵，主祭只不過是扮演推進節目的角色而已。儀軌即儀式的規則，除在醮儀之外，也均屬於形式性的，並沒有實質的權威。中國的祭禮雖然由於集團盛大地舉行，與

其嚴肅的信仰及祈願，無寧變成作為集體性娛樂，而流為儀軌遊戲的原因，亦即在此。

從考古、歷史及文學看祭祀用紙錢的源流與遞變

侯錦郎著
許麗玲摘譯

一、仿造的錢幣

根據新石器時代的古墓挖掘，我們發現當時的貨幣以貝殼為主。另外，也發現了一些以石子和獸骨製成的仿貝殼（註一）。這些仿製的貝殼為數不多，也無法斷定它們真正的用途。不過，它們極可能具宗教作用。類似的貝殼圖案亦可見於同時代的陪葬器皿上，而考古學家們對其意義，論點莫衷一是（註二）。

殷商古墓中，可見到貝殼及仿製貝殼與祭祀用的玉器放置在一起，由此更可想見其用途（註三）。一九五三年，安陽遺址（西元前十四～十一世紀）的挖掘報告指出，在王室官吏的墓中發現死者口中、雙手及腳上均置有貝殼（註四）。如同石器時代的古墓發現，這些貝殼的用途一直未被澄清。不過，我們仍然可提出一些假設：它們是用來裝飾的？或是臨終時所領取的聖物？是否這些貝殼可保障屍身的完整性？最後這項假設更令人深思：口、手、足在後來的道教思想中被稱為「三關」（註五），且被視為人體小宇宙與外在大宇宙溝通的管道。

成書年代約於西元前四世紀的《禮記》，對此有如下的記載：「天子飯九貝，諸侯七，大夫五，士三。」（註六）不僅是貝殼，書中亦有將米粒或貴重礦石置於死者口中的記載。

值得一提的是，這項習俗仍然沿襲至今，尤其可見於台灣（註七）。

西周時，這種以貝殼陪葬的習俗達到了最高峯。周初（西元前一千年）的一座衛國古墓中，發現的貝殼數量多達三千四百七十二個即是一證（註八）。此墓中的仿製貝殼較少，這些陪葬的貝殼均穿有小孔，以便如後世的錢幣一般串起來。在死者週圍也發現殘遺的繩索，這些成串的貝殼好像是讓死者儲存於冥世花用的錢財。

春秋時代出現了金屬貨幣如：「布」（鏟形的）（註九）、「刀」（註十）、「半兩」及「金版」。貝殼雖仍具幣值（註十一），但

已逐漸為一種貝殼狀的銅製「蟻鼻錢」所取代（註十二）。直到秦始皇時，貝殼才完全喪失其貨幣價值。而在此時，一種鉛質的「布」幣仿製品開始出現（註十三）；在當時的魏國地域裏，也出現了銅的「布」幣仿製品（此種仿製品較之真品更薄、更脆弱）。

在當年的楚地，發現了一些名為「郢爰」（註十四）的黏土仿「金版」。依照商承祚的說法（註十五），這些黏土仿「金版」及其週圍的陪葬物均屬戰國時代。但是，一九五二年中國科學研究院戰國時代的楚墓挖掘報告中（註十六），並沒有任何黏土仿「金版」的發現。卻在更後期的古墓中，發現了類似的黏土「金版」，及通行於秦漢兩代的半兩錢幣。其週圍陪葬的瓶、罐等器皿，風格均屬秦漢時代。因此，我們可以認為這些黏土仿「金版」應屬秦及西漢初年。

由《周禮》（註十七）及一些考古資料（註十八），均可證實「金版」的存在。根據《周禮》，金版是用來獻祭給上帝的；依商承祚書中所載，每一片金版等分為十六份，每一份重一兩，亦即每片金版為一斤重。不過，新近的挖掘報告指出，有些金版亦可作十九等份。仿製的金版雖然種類繁多（註十九），不過，上頭均塗有一層象徵黃金的黃色物。此法與目前流通的紙錢—於錫紙上再塗上黃色的象徵手法相似（註二十）。早期的考古學家認為這些黏土版是價值昂貴的金版代用品，為那些無力奉獻金版者所用（註二一）。但是，根據一些重要的古墓挖掘清單（註二二），我們可看見，連經濟條件優厚的上

層階級也使用這類仿製品。例如，一九七二年春發現的軑侯夫人墓，其年代約為西元前二世紀前期。其中發現有大批木製仿象牙器皿、仿犀角及仿璧。另外還有大批的黏土錢幣，包括：四十四箱成串的「半兩」仿幣；一箱刻有「郢稱」字樣的「金版」仿製品。

根據墓中列有陪葬品明細，名為「遣策」的竹簡所載，以上兩種仿製品均稱為「金錢」（註二三）。

因此，我認為這些錢幣仿製品，本身即具宗教作用，並非基於經濟因素。一些後期的文章可證實此項假設（註二四）。

大致說來，檢視墓中陪葬品可發現，每一種新型錢幣出現後便有其仿製品。如「半兩」仿製品（註二五）（戰國末期至漢初）。仿「金餅」（註二六）及仿「五銖」（註二七）（武帝至漢末），其材質多為黏土或鉛。在黏土仿幣上，我們又發現有一層薄薄的黃土，用以象徵金子。這類仿幣常出現於楚地。另外，敦煌附近也發現上刻有漢朝年號的黏土「五銖」仿幣（註二八）。值得注意的是：許多漢代或元朝的古墓壁上，常繪有錢幣的圖樣。

已發掘出的六朝古墓陪葬品中，無論是仿造或是真的錢幣均十分稀少。有人認為是政治混亂導致貨幣危機之故；另外，則有人以為是源於獻祭用紙錢的濫觴。不過，應注意此時的道教儀式中，尚以金、銀、銅等貨幣獻祭。

二、紙錢獻祭之濫觴

唐朝官吏唐臨（六〇一～六六〇）（註二九）於所著《冥報記》一書中描述了不少隋末紙錢獻祭的情景；以下三則故事頗具代表性：

1.睦仁蒨：故事主角身具文人及靈媒的雙重角色。與冥吏胡國長史成景相交頗善，每月逢成景朝泰山時，兩人則得以相遇。大業初，邯鄲令岑之象聘仁蒨於家教子文本，因此，仁蒨得以轉述成景之語於文本：

> 鬼神道中亦有食，然不能飽，苦飢。若得人食，便得一年飽。衆鬼多偷竊人食，我既貴重，不能偷之，從君請一食……

文本因而為之具饌；

> 備設珍饈，蒨曰鬼不欲入人屋，可於外邊張幕，設席陳酒食於上，文本如其言，至時，仁蒨見景與兩客來坐，從百餘騎，既坐，文本向席再拜，謝以食之不精，亦傳景意辭謝……

作者又描述：

> 初，文本將設食，仁蒨請有金帛以贈之，文本問是何等物，蒨云：鬼所用物皆與人異，唯黃金與絹為得通用，然亦不如假者。以黃色塗大錫作金，以紙為絹帛最為貴上。文本如言作之，及景食畢，令從騎更代坐食，文本以所作金銀絲絹焚之（註三十），景深喜。

這則故事中，已出現了幾項目前尚流傳於民間的紙錢獻祭的信仰原則：

(1)以金、絹為獻祭品的要求，還有相信仿製品在鬼神界中比真品更具價值。

(2)焚燒祭物的習俗。

(3)室內設祭不同於室外祭之觀念。

(4)獻祭一次能維持一年的想法。

(5)佛教信仰中「餓鬼」說的影響。

2.李山龍：故事描述為冥府收錄的李山龍，因生前誦法華經而得以釋回。還陽後，李將許諾給勾魂冥吏的財物焚祭：「以紙錢、束帛並酒食，自於水邊燒之……」（註三一）。

從故事主角是個虔誠佛教徒看來，可見當時焚祭紙錢之風已普徧流行於不同的宗教信仰中。

3.王璹：和李山龍相似，王璹亦曾被拘至陰間，得釋後冥吏向他

索取千錢，且指明：

「吾不用銅錢，欲得白紙錢。」璹以之告家人，買紙百張作錢送之。隔日，璹又病困，見前吏告之：「君幸能與我錢，而錢不好」，二十日之後，璹另以六十錢購白紙百張作錢，且「自於隆政坊西渠水上燒之。」自此，王璹平復如故（註三二）。

從上面三則故事，可看出獻祭用紙錢於此時，已分為四大類：

金紙：在錫紙上塗一層黃顏料。（睦仁蒨）

銀紙：可依上推想，應為錫紙上塗一層銀色顏料。（睦仁蒨）

錢：以紙裁作而成。（王璹）

帛：單純的紙張？（李山龍、睦仁蒨）

由此可知，獻祭用紙錢的種類，在隋代（七世紀初），就已相當多樣。依此，更可推知這習俗應存在於此之前。唐德宗時，封演所著的《封氏見聞記》也提供了一些線索：

> 古者享祀鬼神，有圭璧幣帛，事畢則埋之，後代既實錢貨，遂以錢送死。《漢書》稱盜發孝文園瘞錢是也。率易從簡，更用紙錢，紙乃後代蔡倫所造，其紙錢，魏晉以來始有其事……（註三三）。

封演所言並無確切年代，同時也缺乏證據，因此令人無法採信。唐代，《文宗備問》一書也提到：

> 南齊廢帝東昏侯（四九九～五〇〇），好鬼神之術，剪紙為錢，以代束帛，至唐盛行其事（註三四）。

依此而言，似乎東昏侯為祭祀用紙錢的創始者。不過，如果由八世紀中的朝臣，對此習俗所發出的反對言論看來，即可知道這說法難以成立。因為《文宗備問》的作者，似乎企圖將此習俗的創始者，定於一名昏庸敗國的君王身上，以此勸誡當朝皇帝。

還有一些學者認為，這項習俗源於初唐，或是唐玄宗時（註三五）。不過，根據《冥報記》所載，我們可確定，唐初獻祭用紙錢即可分為四大類，所以，以上兩種說法均不足採信。

逝世於西元七三六年的僧人一行，在他所著的《梵天火羅九曜》一書中，多次提及禳星儀式中獻祭紙錢之事。書中且引用，相傳為三世紀時著名的道教人物葛仙公（註三六）所作的禮北斗法；此書亦載有紙錢獻祭之事。禮北斗之法確曾見於兩漢，這項儀式經過六朝道士承傳，成為後世道教重要儀式之一。不過，我們一直無法在唐以前的道教文獻中找到紙錢獻祭的記載。只在從內容看來，可能屬六朝時的《赤松子章曆》一書，看到葬禮中，焚燒銀錢、衣服及表章的記載（

註三七）。然而，此書直到宋代，均不斷受到增添及修改，所以，我們無法確定上述記載的真實年代。

不過，此時的道教文獻，所提及的金錢獻祭，數量之大令人咋舌：祭北斗需一萬二千錢，祭生氣則需二萬四千錢。我們知道，這時的錢幣相當稀少，所以，令人無法想像，那些信徒如何能奉獻如此多量的金錢？我們曾經提及，古墓中的竹簡上將黏土仿金版稱為「金錢」，那麼，六朝道教文獻所載的獻祭用金錢，極可能是仿製品—且可能是紙製品。

以紙仿製金錢，只是傳統的仿造金錢以獻祭之一種。其基本的象徵概念則早存在於紙張發明之前。以紙代替其它材質，如黏土或錫來仿製金錢，只不過是一種材質上的變化。而紙張易燃的特色，無疑地更增強了傳統的「火化」信念。

三、演變

西元七三九年，唐玄宗任王璵為祠祭使，且焚燒紙錢以獻祭。此事引起一些朝臣的反對，反對的聲浪持續相當長久，甚至後代許多學者都對玄宗與巫者的關係大事評論（註三八）。《新、舊唐書》均有如下記載：

> 王璵少習禮學，博求祭祀儀注以干時，開元末，玄宗方遵道術，靡神不宗，璵抗疏引古今祀典，請置春壇，祀青帝於國東郊。玄宗甚然之，因遷太常博士侍御史，充祠祭使，璵專以祠事希倖，每行祠禱，或焚紙錢，禱祈福佑，迎於巫覡，由是過承恩遇。（註三九）

肅宗時，王璵位居宰相，曾因皇帝身感不豫而：「璵遣女巫乘傳，分禱天下名山大川，巫皆盛服，中人護領。」（註四十）

西元八～十世紀間，是一動亂不安的時代，不少文人隱於民間，從他們的詩文中常可找到，有關女巫及焚祭紙錢的記載，張籍（七六五～八三〇）「華嶽廟」詩言道：

> 金天廟下西京道，巫女紛紛走似煙
> 手把紙錢迎過客，遣求恩福到神前（註四一）。

元稹（七七九～八三一），也有詩提及這座廟中巫女對信徒的影響：

> 有一人兮神之前，廟森森兮神穆穆，
> 神穆穆兮可奈何，願一見神兮何可得？

女巫索我何所有：神之開閉予之手，
我能進若神之前，神不自言寄予口，
爾欲見神安爾身，買我神錢沽我酒，
我家又有神之盤，爾進此盤神爾安，
此盤不進行路難，陸有摧車舟有瀾，
我聞此語長太息……（註四二）
李山甫（九世紀中）　雨後過華嶽廟
牆外素錢飄似雪，殿前陰柏吼如雷，
知君暗宰人間事……（註四三）

在這時代，靠近京城的西嶽華山，其重要性高於其它四嶽，山上有司命神金天王，許多當代的詩歌及傳奇均有提及，如李賀（八世紀末～九世紀初）「神弦詩」：

女巫澆酒雲滿空，玉爐炭火香琴瑟
海神山神來座中，紙錢窸窣鳴颼風……
呼星召鬼歆杯盤，山魅食時人森寒
終南日色低平灣，神兮長在有無間
神嗔神喜師（註四四）更顏，送神萬騎還青山（註四五）。

詩中所言「送神萬騎」指的應是紙紮的馬匹，在祭典結束時焚燒以送神。另外，「紙錢窸窣鳴颼風」使人聯想起今日所用的「高錢」，當這些懸掛高處的紙錢，因風吹出響聲時，人們相信那是神靈降臨的驗兆。白居易（七七二～八四六）「黑龍潭」一詩有類似的描寫：

神之來兮風飄飄，紙錢動兮紙傘搖，
神之去兮風亦靜，香火滅兮杯盤冷（註四六）。

九世紀前半期的詩人王叡，在他的詩中對漁山女神祭典裏的女巫作如下描述：

蓬草頭花柳葉裙，莆葵樹下舞蠻雲，
引領望江遙滴酒，白蘋風起水生文……
樹葉無聲神去後，紙錢灰出木棉花（註四七）。

南唐宰相李建勳（八七二～九五二）有首迎神詩，能使我們對漁山女神祭更清楚：

擂鼉鼉，吟塞笛，女巫結束分行立，
空中再拜神且來，滿奠椒漿齊獻揖，

陰風窣窣吹紙錢，妖巫瞑目傳神言，
與君降福為豐年，莫教賽祀虧常筵（註四八）。

雖是「妖巫瞑目傳神言」，但也應是這位宰相詩人勸導世人的心聲吧！

另外，這時代的傳奇小說中，也不乏與紙錢獻祭有關的情節。如《太平廣記》中所錄張讀《宣室志》的「淮南軍卒」一文，描述趙姓軍人為西嶽神祇金天王所遣，且收受紙錢一千為酬（註四九），還有，王錡故事中，主角獻紙錢萬張，以助吳山王收錄八百名鬼卒（註五十）。

其它的宗教聖山軼事均有紙錢獻祭的記載。如唐朝掌平盧治的李師古，為贖其過而祭於東嶽泰山，即是一明顯的例子：

師古令作戎車戰士，戈甲旌旗及紙錢綾帛數十車，就泰山而焚之（註五一）。

還有不少詩歌描寫當時各地的紙錢獻祭之風，如地方性的廟宇祭祀，及酬謝保護航行安全的神祇如：項王、諸葛武侯、漁山女神等神祇。

寫於西元八六〇年左右的李山甫諷項王詩如此描述：

就虜為王盡偶然，有何羞見漢江船，
停分天下猶嫌少，可要行人贈紙錢？（註五二）

章孝標（西元八二六年左右）在他的詩裏，藉著諸葛武侯廟中的紙錢獻祭，發抒他對世間榮譽的空虛感傷。

稍後的詩人吳融（？～九〇三）也描寫祭典結束後，野廟之中「野風吹起紙錢灰」之景（註五三）。

李建勳另一首詩提及社祭中的紙錢獻祭：

「木槃擎社酒，瓦鼓送神錢」（註五四）。

向地方神祇獻祭紙錢的故事中，以馬當山神對詩人王勃要求十萬紙錢一事最為著名；這筆錢據說是山神用以償還積欠長蘆廟神的賭債（註五五）。焚祭過紙錢之後，詩人的坐船才得以通行。

民間信仰中，祭祀神明並不限於寺廟之中。如《太平廣記》所引錄盧佩的故事；敘述主角之妻身為地神，每至墳地受巫覡的酒食及紙錢之祭，而後予與指點墳地風水（註五八）。

紙錢獻祭並不僅於祀神。雖然開元年間（七一三～七四〇），一道與墳地祭祀有關的詔書上（註五七）並沒有提及紙錢獻祭之事，但是，從上面引述的詩文中，可看出此項風俗在唐代已十分普偏。因此，極可能也應用到亡者的祭祀上。八世紀後半期，詩人王建一首關於寒

食節的詩：

「三日無火燒紙錢，紙錢那得到黃泉？」（註五八）

張籍（七六五～八三〇）詩中亦有類似的描寫：

「寒食家家送紙錢，烏鳶作窠銜上樹。」（註五九）

白居易的「寒食野望吟」：

「丘墟郭門外，寒食誰家哭？
風吹曠野紙錢飛……」（註六十）

徐凝（西元八一三年左右）「嘉興寒食」一詩，描寫了當年中國南方的清明節景：

嘉興郭裏逢寒食，落日家家拜掃回
唯有縣前蘇小小（註六一），無人送與紙錢來（註六二）

由此可見，置放墳上的紙錢不一定經過焚化，因為這些冥紙象徵

屋瓦，為了死者的舒適及世間親人的平安，必須定時整修象徵住屋的墳墓。直到今天，這種置放紙錢於墳上，象徵翻修屋瓦的習俗，仍流傳於台灣。另外，更由此可知；紙錢獻祭不經過火化自古已然。

八世紀起，歷朝的筆記及志怪小說，提供了大量的亡魂或陰司冥吏要求紙錢的故事。情節老是千篇一律：如果是亡魂，那麼，紙錢可改善他在冥世的境遇。如果是勾魂的鬼卒，紙錢則可以延長生命。以上兩種情況的紙錢均是在屋外焚燒。

《太平廣記》中，亡魂要求紙錢的故事有：「漕店人」，敘述亡弟為其兄厚葬父母所累，困苦不堪，故而顯現求兄代替，其兄雖給紙錢，仍不免身亡（註六三）。還有，離奇的韋栗亡女的故事；「其母剪紙九貫，置於櫬邊」，而此女持三貫冥幣至揚州市上，購買生前所喜的鏡子，以償宿願（註六四）。劊子手王忠，因吃了所殺犯人之心，受亡魂糾纏，焚獻紙錢萬貫以息鬼憤（註六五）。唐晅亡妻告知其夫，如何使祭品為其所得之法（註六六）。年輕女子鄭瓊羅之魂，因受「酒脯、紙錢、乘昏焚於道」之祭，而深得慰藉（註六七）。為西蕃所殺的河東節度使掌書記韓弇，苦於飢渴，托夢給友人以求祭（註六八）。王坤亡婢輕雲，因有所求，而攻擊另一小婢（註六九）。被女鬼所祟的婢女小金，因焚予「僱船錢」而得平復（註七十）。

和冥吏有關的紙錢焚祭故事，更是層出不窮，情節則大多相似：主角因冥吏勾魂而猝死，允諾拿一筆錢財得釋，還陽後乃依言焚祭。

這些冥府歷險記，提供了不少紙錢獻祭的資料：紙質必需優良（註七一）；黃紙錢在陰間，等值於金或銅錢；而白紙錢則與銀錢相等（註七二）；一張紙錢等值一萬錢（註七三）；紙錢須購於市中（註七四）；紙錢之數量具象徵性，且十分誇張（註七五）。為使紙錢完整地抵達神靈手中，必須遵守下列規則：燃燒時不可翻動，不可觸及地面（註七六），黃昏時於傍水的樹下酹酒以祭，焚祭時需指名，或是「束草立席上」，使受益神靈有所憑依（註七七），無法直接交予時，可另焚祭一些紙錢犒請五道神靈轉交（註七八）。此外，也有不少與佛教有關的紙錢獻祭傳說，例如：持誦或抄寫涅槃經、金剛經，勝過三十萬紙錢（註七九），奉地藏王菩薩之命的僧人，因伴隨亡者返陽而享紙錢之祭（註八十），病者存想觀音，且焚祭紙錢，因而得以平服病魔（註八一）等等。

此外，還有吝嗇成性的陳導，因拒絕焚獻一、二萬貫紙錢，而眼見其屋遭火所毀（註八二）；橫行東市的惡少李和子，以四十萬錢贖買三日的生命（註八三）；岐州左吏，因燒予萬張紙錢，得免冥吏勾取（註八四）；遭冥吏誤取的齊士望，經由冥府判回，伴隨的鬼卒以路遙為由索取錢絹，士望得返後，依言焚祭（註八五）。

上述故事中，亦有由陽世轉至陰間的紙錢，因「轉化」（la-transformation）的過程而產生缺陷之事。

唐代的朝廷禮制，有為因效忠皇室而犧牲的將士焚祭紙錢之事。

民間信仰

《舊唐書》劉昌傳（卷一五二・5a）提及：西元七八七年間，唐朝與西蕃和談不成，反而喪失了許多將士，劉昌乃奉德宗之命，「收其骸骨」，「具牢饌祭之」並「焚其衣服、紙錢」。

這時代的葬禮極其鋪張豪華，封演在《封氏見聞記》一書中如此描述：「今代送葬，為鑿紙錢，積錢為山，盛加雕節，舁以引柩……」又云：「今至王公，逮於匹庶通行之矣」（註八六）。

上文提及巫者王璵受命為祠祭使，並將民間信仰傳至宮庭。而在此之前十三年，亦即西元七二六年，當時的著名道士司馬承禎（六五五～七三五），對於民間祭祀名山大川的習俗提出了道教的說法；他向玄宗提及：一般民間所信的五嶽神，並非合法正神，只有五嶽洞府中的上清真人，才是真正掌管山川、風雨及四季者（註八七）。由此可見，當時的道教神系有別於民間信仰諸神。

九世紀末期的道教文獻中，出現了紙錢獻祭的記載：

杜光庭（九世紀末），所著的《太上靈寶玉匱盟真大齋言功儀》（《道藏》二九三・頁159-166），載有葬禮中焚燒紙錢、紙馬及奏章的儀式。他的另一著作《道教靈驗記》（《道藏》三六二・卷十五・頁2），也提及焚燒紙錢以祀北斗，可以消災解厄。

根據沈括（一〇三〇～一〇九四）（註八八）及邵伯溫（一〇五七～一一三四）（註八九）的記載，宋代焚祭大量紙錢之風十分普偏。彭乘（一〇八六年左右）的《墨客揮犀》一書，也載有葬禮中將紙

民俗信仰

錢紮掛在矗立的竹竿上之俗（註九十）。

另一篇記載（註九一），則提到當時的宰相王安石，曾延請道士替侄兒治病，儀式進行中，道士們焚燒了不少紙錢。

根據同一時代的文人筆記，亦可了解當時獻祭用紙錢的製造情形（註九二），這類紙錢的質地均相當粗糙（註九三）。

南宋時，由於錢莊的紙鈔開始流通，另一種形式的獻祭用紙錢亦隨之而生（註九四）。根據同時代的道教文獻（註九五），可知此種稱為「寶鈔」的紙錢常與仙經、錢、馬、金、銀、衣、帽、帶、鞋等物一起焚祭。

道教儀式中所用的紙張，其色彩依五行而定；淨壇時召東方神使，則先誦讀青紙朱文的召章，而後再與九份青色紙錢一起焚祭。召驅雷大將時，應將一貫紅紙錢與火馬（也是紅色），一起焚燒。召風雨時，則是黑紙錢與黑色紙馬一併焚祭……（《道法會元》，卷六四・頁6a-12）。

我們也注意到，也有在焚化紙錢之前，將之掛於竹稍以召神靈降臨（註九六）。《北帝七元紫庭延生秘訣》（《道藏》一〇〇二・頁1b）所載，即是此種隨風飄動的紙錢，響動的紙錢象徵著神靈的降臨。依照《道法會元》（卷十四・頁15b）所載，這種紙錢應掛於室外，儀式完後，將之置於室內可避邪穢。

《道法會元》還載有召雷部諸神的儀式，中有黑色紙錢、酒、香、公鷄血之獻祭。這些神祇具有摧毀邪神廟宇及驅除惡運的法力（卷五七）。

刻製法印也需紙錢焚祭。根據上述資料，五雷印的製印式中需焚祭十二份金錢及等量的雲馬，如此一來，「真光」與「正氣」即能注入法印之中（註九七）。

奉道之士，為確保北斗、蓬萊及雷部等三軍神將的協助，必須於特定的日期獻上血、肉、羊頭、水果、香、酒及紙馬、紙錢等，而每次請求協助之後，則須以相同的祭物犒賞之。（卷五七・頁9）

呂元素的《道門定制》（《道藏》九七三，卷五・頁7），有黃紙、神馬、雲馬及本命錢之記載；《靈寶半景齋儀》（《道藏》二九二，頁17a-19b）載有以銀錢、五色絲及五種不同種類的紙錢祭祀五帝，且於儀式結束時燃燒。

由上面的記載，可以了解目前在台灣通用的各式獻祭用紙錢，均可見於宋代。

宋以後的文學作品中，更是經常出現紙錢祭祀的描寫。下面是一些較具代表性的例子：

《水滸傳》中（第二五回），出現尚可見於現代葬禮中的經、旛及繪有銅錢圖案及幣值；名為「錢垛」的紙紮靈位。還有，廟前縛竿腳的青石墩旁築有「紙爐」（第二七回）；書中也提到「紙馬店」（第二五回）及以金錢、紙馬等物祭神之事（第十四回）；另外，人在

臨終時須燒予「順溜錢」以助亡魂順利通過冥世各關卡（第一回）；武松殺嫂故事中，潘金蓮雖謀殺親夫，卻仍不忘為他焚燒紙錢（第二五回）。宋江被判死刑，臨上法場時，身上紮有一圈紙錢（第三九回）。

《西遊記》中，替唐太宗到冥府進瓜的劉全，兩隻袖子全塞滿了黃紙錢（第十一回）。

錢泳（一七五九～一八四四）《履園叢話》中記載：「近人又作紙洋錢，鄉城俱有之……」（第三卷）。錢氏原籍上海，他所描述的，應是這個與外來文化接觸最多的十里洋場之特有風俗。一九四九年之後，紙洋錢之風由當時大量撤退的上海商人帶至台灣，不過，並沒有在台灣人的社會中流傳下來。

另外，有兩項考古方面的新發現，作為本章論點之補充：

1.根據《考古》雜誌上的一篇報告（一九七三，第十期，第十一頁），新疆自治區博物館的考古隊於一九六三～一九六五年間，發現了一批七～八世紀的古墓，內有大量的紙錢陪葬。這一發現更證實了我們的論點：隋朝末年（五八一～六一八）時，紙錢祭祀之風已十分普徧，我們期待更完整的挖掘報告，以作更進一步的分析。

2.五色的祭祀用紙錢，於十世紀中期就相當普徧，這可由西元九五四年的一張為死者購地的「地契」證實；其中提到死者用了「一億九千九百九十九錢（紙錢）以購買墳地」（參考《考古》一九五八第七期，五六～五七頁）。

附註

註一：參照Andersson, "The site of chu-chia chia",BMFEA,N°17, 1945,頁1-27。

註二：參考Kwang-chih Chang, "Evidence for the Rituel Life in Prehistoric China" BIEAS, 1960, No.7, 頁257-258。

註三：參考「河南偃師二里頭遺址發掘報告」，《考古》，1965, 5。「河南鄭州上街商代遺址發掘報告」，《考古》1966, 1。

註四：大司空村一百五十五座殷商末年小墳的發掘，其中八十三座墳內均有二十餘枚貝殼陪葬。參考馬得志「一九五三年安陽大司空村發掘報告」，《考古學報》，1955, No. 9。

註五：「三關」，參照Henri Maspéro "Procédés de 'Nourîr le principe vital' dans la religion tāoiste ancienne"（古代道教之養生法）*Journal Asiatique*, 1937。

註六：「雜記一」，第二篇，頁184. Couvreur譯本II，頁184。

註七：古墓中所發現的屍骨，口內常含有玉蟬。入殮時置物於死者口中的習俗尚可見於台灣；筆者父親逝於一九五八年，家人在由道士主持的入殮儀式中，將一個小柑橘放在死者口內，且置放銀紙於其雙手。由於「柑」與「甘」同音，故此舉意在希望死

者於冥界過著甘甜的生活，手中銀錢則是讓他在往冥間的路途上花用。另參考Dorè第一冊，頁47-48「含口錢」。

註八：參考郭寶鈞「濬縣辛村古墓之清理」，《田野考古報告》，1936，頁193；另外，蘇秉琦《鬥鷄台溝東區墓葬》1948，頁233。

註九：最早的錢幣為「鏟幣」，與貨貝同時流行。葉倪模（十八世紀）的《古今錢略》，李佐賢（十九世紀）《古泉匯》及丁福保（二十世紀）《古錢大辭典》等書中均有提及。另外，陝西省也挖掘到一枚形式最古鏟幣，參考《文物》，1965,No.5，頁4。

註十：戰國末年，刀幣的陪葬數目相當龐大；單是湖北宜城楚皇城的一座墳墓中，就可找到約四百公斤的刀幣。

註十一：戰國時代一座古墓中，陪葬的貝殼數為三五二枚。（參考山西省文物管理委員會「山西省長治分水嶺戰國墓第二次發掘」《考古》，1964，3）而位於山彪鎮的一座古墓，其陪葬貝殼數量高達三千枚。（《考古》1963，3）另外，陝縣一座古墓中，則發現了九八四枚陪葬貝殼。

註十二：貨貝逐漸由銅鑄貝形錢所取代，位於玻璃閣的同時代古墓中，找到了千餘枚此類銅幣，其上均塗有一層金粉，同地域的甲號墳墓裏，也發現了一千五百八十八枚銅幣，陪葬物中除玉器外，尚有金質貨貝及貝殼等物。（參考《山彪鎮與玻璃閣》，北京，1959）

註十三：參考「山西省長治縣分水嶺發掘」，《考古》，1964，3。

註十四：郢，春秋時楚國首都，位於今湖北江陵；「爰」、「鍰」同義；意即錢幣。因此，這些黏土版應是當時的錢幣仿製品，也是最早的黏土仿製錢。

註十五：《長沙古物見聞記》，頁53b。

註十六：《長沙發掘報告》，頁81-82。

註十七：《周禮》，「禮金」一文提及，司「旅」祭的官吏向上帝呈獻「金版」。

註十八：新近發掘的安徽省阜南及六安還有湖北江陵的古墓中，找到許多金版，參考*New archeological find in China*, 北京，1972。

註十九：參考夏鼐《無產階級文化大革命中的考古新發現》，1972,No.1,頁29-42。

註二十：根據考古資料，黏土仿金版又可分為三類：「郢版」—商承祚對它的式樣及字形有所描述。另外是「兩」及無刻字的金版。參考《長沙發掘報告》，頁81-82。「西漢墓發掘簡報」，《文物》，1963，2。

註二一：參照本書第二章「金紙」部份。

註二二：參考商承祚《長沙古物見聞記》。

註二三：《馬王堆一號漢墓發掘簡報》，北京，文物出版社，1972。

註二四：參考唐臨《冥報記》，「睦仁蒨」，頁6。

註二五：長沙市郊古墓中曾挖掘到大批黏土製「半兩」幣。這種土幣經常和陶器成堆置放，因其質地易碎而無法一一拿起，此種翻模製成的黏土幣土質十分粗糙，燃燒的火候也不足。陪同的尚有金版及「金餅」幣的仿製品。一九六五年上海市郊西漢古墓中也找到一百多枚黏土幣。由於此項挖掘相當有計劃，所以它的資料也十分詳盡：

棺旁發現有十七個陶瓶及一百多枚黏土幣。跡象顯示這些物品曾裝在麻袋裏。土幣直徑二十三厘米，中間穿有四方孔，一面刻有「半兩」字樣，其型制與當時（221～100 B.C）流行的銅幣完全一樣，應是以之為模所翻製出來的。依此可推想其它黏土仿製的製造方法。

由此可見，黏土半兩幣及金版，其分佈地遍及當時的楚地東界，即今上海一帶。

註二六：「金餅」一稱之源由，為中國考古學家爭論的題目：蔡季襄、蔣玄佁將之命名為「袁爰金」，而商承祚稱之為「麟趾金」（參考註十五），乃是根據《漢書》所載（第六卷），武帝的一道詔令（95 B.C）；由於捕獲一匹白麟及數匹天馬，朝廷以為祥徵，因而鑄此幣以表誌。

十一世紀的沈括，更清楚地指出；「麟趾金」內部凹陷多紋飾，「袁爰金」形似圓餅，週邊無模痕像一枚乾柿子。

《長沙發掘報告》（頁82）提及，只三座西漢墓中發現有「金餅」，而後漢晚期的墓中則有大量地發現；每座墳均有數十枚，它們是翻模製造，背面平滑，正面凸起，上有旋狀紋及雲紋，表面常可發現一層象徵金子的黃色物。

註二七：根據《長沙發掘報告》，五銖錢仿幣上頭字樣，有的作「五朱」也有的是「五五」。

註二八：參照夏鼐「無產階級文化大革命中的考古新發現」，頁45。

註二九：唐臨，京兆人，曾任吏部尚書，顯慶四年(659)出任朝州刺史，後卒於任上。《冥報記》應成於西元六五八年以前，《新、舊唐書》唐臨傳中均載有他著《冥報記》一事，此書後來佚失，只散錄於《太平廣記》及《法苑珠林》中。本世紀初，由於高山寺手抄本的研究，而找到一本唐代的《冥報記》，且於一九二四年整理出版收於《大正續藏經》，第五一冊，No.2080卷中，頁792b。另參照內田道夫《校本冥報記》，仙台，東北大學油印本，頁15。

註三十：《續藏經》本「燒」又作「贈」。

註三一：《冥報記》頁796b.另版《校本冥報記》頁2b。

註三二：同上頁800b，另版頁39。

註三三：《封氏見聞記校注》，第六卷，頁55；北京，1958。

註三四：引自伕書《文宗備問》，見錄於《愛日齋叢鈔》（卷五）。此書全名應為《文宗朝備問》，為當朝一重要官吏所著，以供皇帝隨時取閱。

註三五：洪興祖《杜詩辨證》一書引《文宗備問》中一段文字，提到牛僧儒(779-847)所言：「楮錢，唐初剪錢為之。」另外，朱熹(1130-1200)《朱子語錄》云：「紙錢起於唐玄宗時王璵……至玄宗……鬼神事繁，無許多錢來埋，得璵作紙錢易之」（《朱子語錄》卷九）。

註三六：葛仙公：葛玄，為二世紀末期著名道教人物，後世認為《靈寶經》降授於他。參考陳國符《道藏源流考》，頁66-67。

註三七：《赤松子章曆》，卷五，頁24「大塚訟章」。

註三八：參考高承（宋人）《事物記原》（卷九）；陳元靚（宋人）《事林廣記》；《古今圖書集成》「神異典，楮幣部」中所引明代的《就目錄》；王三聘（明）《古今事物考》（第一卷，頁34）；李珂（清）《松窗百記》；魏崧《壹是記始》（卷十三，頁15）；趙翼(1727-1814)《陔餘叢考》（卷三十）。

註三九：《舊唐書》，卷一三一，頁1；《新唐書》，列傳，頁80。

註四十：洪邁《容齋隨筆》，卷四，頁34。

註四一：《全唐詩》，卷十四，頁57a。

註四二：《全唐詩》，卷六四三，頁7366。

註四三：《全唐詩》，卷六四三，頁7366。

註四四：「師」，此處應指「巫覡」而言。

註四五：《全唐詩》，卷十四，頁79b。

註四六：《全唐詩》，卷十五，頁84a。

註四七：《全唐詩》，卷十九，頁18a。

註四八：《全唐詩》，卷七三九，頁8434。

註四九：張讀「宣室志」，見《太平廣記》，卷三〇四，頁2412。

註五十：《太平廣記》卷三一〇，頁2446。

註五一：「集異記」，見《太平廣記》，卷三〇八，頁2440。

註五二：《全唐詩》，卷六四三，頁7370。

註五三：《全唐詩》，卷六八七，頁7898，中華書局。

註五四：《全唐詩》，卷七三九，頁8437。

註五五：參考王定保(870～954?)《摭言》頁6，《唐代叢書》II。

註五六：《太平廣記》，卷三〇六，頁2427。

註五七：參照《唐會要》，卷二十三，開元二十年（732）四月二十四日的一則詔令。

註五八：《全唐詩》，卷十一，頁40b。

註五九：《全唐詩》，卷十四，頁33b。

註六十：《全唐詩》，卷十六，頁18a。

註六一：蘇小小，南齊（479～501）時，頗負詩名的官妓。

註六二：《全唐詩》，卷十八，頁5b。

註六三：根據《太平廣記》，此文錄自《異聞錄》，魯迅認為該書成於隋代（587～617），但由文章內容可看出故事發生於貞觀年間（627～649）。參照《太平廣記》，卷一二二，頁862。

註六四：《太平廣記》，卷三三四，頁2652。

註六五：故事見《太平廣記》，卷一二二，頁862，錄自鄭還古（九世紀初）《博異志》。

註六六：常沂《靈鬼志》，唐代叢書，頁25

註六七：段成式《酉陽雜俎續》，卷三，頁3b，《四部叢刊》。

註六八：錄自「河東記」，見《太平廣記》，卷三四〇，頁2695。

註六九：張讀「宣室志」，見《太平廣記》，卷三五一，頁2778。

註七十：錄自「通幽記」，見《太平廣記》，卷三四〇，頁2695。

註七一：參照唐臨「冥報記」，「王璹」；另《河東記》，頁6，「許琛」：

王潛之鎮江陵也，使院書手許琛，因直宿，二更後暴卒，至五更又蘇，謂其儕曰：初見二黃衫人，急呼出使院門，因被領去，其北行可六、七十里，荊棘榛莽之中，微有徑路，須臾至一所，楔門高廣，各三丈餘，橫楣上大字書，標榜曰：鴉鳴國……，如此又行四、五十里許，方過其處，又領到一城壁，曹署牙門極偉，亦甚嚴肅。二人即領過曰：追得取烏人到，廳上有一紫衣官人……，官人即怒，因謂二領者曰：何得亂次追人？吏良久惶懼伏罪，曰：實是誤。官人顧琛曰：即放卻還去。又於官人所坐牀榻之東，復有一紫衣人，身長大黑色，以綿包頭，似有所傷者，西向坐大繩牀……，呼琛曰：爾豈不即歸耶？見王僕射為我云：武相公傳語僕射，深愧每惠錢物，然皆碎惡，不堪行用，今此有事，切要五萬張紙錢，望求好紙燒之，燒時勿令人觸，至此即完全矣，且與僕射不久相見……。初琛死也，已聞於潛，既蘇，復報之。潛問其故，琛所見即具陳白，潛聞之，甚惡即相見之說，然問其形狀，真武相也。潛與武相素善，累官皆相所拔用，所以常於月晦歲暮，焚紙錢以報之，由是以琛言可驗，遂市藤紙十萬張，以如其請……。（錄自《太平廣記》．卷三八四，頁3067）

宋朝孫光憲《北窗瑣言》一書中，也載有相同的故事，只不過故事中的鴉鳴國換成地獄。此時代的民間信仰中，烏鴉時常扮演地獄使者的角色。我們也注意到故事中所述，紙錢燃燒時不得令人觸碰的禁忌。

註七二：參考「河東記」，「睦仁蒨」及「辛察」二則故事，見《太平廣記》，卷三八五，頁3073，另「裴齡」（《廣異記》，頁15）和「盧佩」（參考註五六）二則故事。

註七三：《太平廣記》，卷一〇〇，頁672；紀聞「李思元」事，另卷三七九，頁3018，「崔明達」，又參照杜光庭《道教靈驗記》。

註七四：「王錡」，見《太平廣記》，卷三一〇，頁2446。

註七五：「裴齡」，見《太平廣記》，卷三八一，頁2427，另參考《酉陽雜俎》，「李和子」（見支諾皐，卷上，頁5b）。

註七六：參照註七一「許琛」，另《朝野僉載》，「杜鵬舉」，見《太平廣記》，卷三〇〇，頁2380，又《博異志》，「鄭潔」，見《太平廣記》，卷三八〇，頁3028。

註七七：參照註七二。

註七八：參照註七六；另見常沂《靈鬼志》，頁13，「唐晅」。

註七九：參照註七六。

註八十：《報應記》，「竇德玄」、「李丘一」；見《太平廣記》，卷一〇三，頁695、頁699，《廣異記》，「劉鴻漸」，見《太平廣記》，卷一〇五，頁710。

註八一：《廣異記》，「王琦」，見《太平廣記》，卷一一一，頁769。

註八二：《集異記》，《太平廣記》，卷三二八，頁2608。

註八三：參照註七五，「李和子」。

註八四：戴君孚《廣異記》，見《太平廣記》，卷三三四，頁2656。

註八五：李諒「冥報拾遺」，見《法苑珠林》，卷七三，頁17～18。

註八六：《封氏見聞記》，卷六，「道祭」：

玄宗朝，海內殷贍，送葬者或當衢設祭，張施帷幔，有假花假果粉人麵粿之屬，然大不過方丈，高不踰數尺，議者尤非之。喪亂以來，此風大扇，祭盤帳幔高至八、九十尺，用牀三、四百張，雕鐫飾畫，窮極技巧，饌具牲牢，復居其外。大曆中太原辛景雲葬日，諸道節度使使人脩，范陽祭祭盤最為高大；刻木為尉遲鄭公、突厥鬬將之戲，機關動作不異於生。祭訖，靈車欲過，使者請曰：對數未盡，又停車設項羽與漢高祖會鴻門之象，良久乃畢。纏紵者皆手擘布幕，收哭觀戲，事畢孝子陳語於使人：祭盤大好，賞馬兩匹。……，及昭義節度薛公薨，絳沂諸方並管內滏陽城南設祭，每半里一祭南至漳河二十餘里，連延相次，大者費千餘貫，小者猶三四百貫……，蓋自開闢至今，奠祭鬼神未有如斯之盛者也。

註八七：《雲笈七籤》，卷五；《舊唐書》，卷八。

註八八：沈括，《夢溪筆談》，卷十三，頁71。

註八九：邵伯溫（1057～1134），《邵氏見聞錄》，卷二，頁5。

註九十：參見《墨客揮犀》，卷一，頁1b。

註九一：參考朱弁（?～1154），《曲洧舊聞》，卷四一。

註九二：藝術叢篇收錄蘇軾的《東坡題跋》，卷四，頁86，提及「赫蹏

」，紙：「此紙可以鏹錢祭鬼，東坡試筆，偶題其上，後五百年當成百金之值。」

註九四：唐朝時即有「飛錢」，宋太祖(960～975)時創制「便務錢」類似今之支票。不久，於宋農曆(1041～1048)年間，四川省開始使用「交子」錢，建炎(1127～1130)年間，中國的西南通行「會子」錢。參照馬端臨，《文獻通考》，卷九，頁97～102。

註九五：《道法會元》，卷四四，頁15b。

註九六：《道法會元》卷五七，頁20b載有「五雷大法」，若要祈晴雨或是求風雪，則造壇於「高原或罕人行處祭之，用大雄鷄一隻先擇淨地，用竹竿於五方插之，如無竹用水亦可。以皂錢不論多少掛於五方竹上，安淨盞五隻，淨盤五面，列於五方。用烏蛇一條，如無蛇以皂紙造蛇一條，以手裂為五段，安在五方皂錢下。卻用劍刺雞冠血，滴五方盞內和酒，法師與雷神為誓，請五方蠻雷。上香酌酒訖，將祭物埋於祭所太歲方下，焚化皂錢祝遣雷神……。」

註九七：《道法會元》，五六、五七卷所載有關五雷印的祭法：「凡祭雷印，取六丙雷會之日，夜於斗樞之下向罡列案，安排時果……」，「宜用茶酒一十二分」（與北斗中十二本命宮之數相符），向北斗酌酒、上香、禮拜之後，則用「金錢十二分、雲馬十二騎」敬神。此種祭法也適用於庚申、丁卯之夜。

薩滿教原始崇拜及其祭禮

富育光　郭淑雲

薩滿教是一種原始宗教形態，主要流傳於東起白令海峽，西至斯堪的那維亞半島的歐亞北部的廣大地區。薩滿教歷史傳承悠久，波及地域宏濶，信仰民族眾多。我國東北和西北邊疆地區都屬於薩滿教文化圈的波及地域。歷史上，我國古代北方諸民族如匈奴、烏桓、鮮卑、柔然、高車、突厥、肅愼、挹婁、靺鞨、女真、契丹等都信仰薩滿教。近世，我國阿爾泰語系滿——通古斯語族的滿、鄂倫春、索倫（鄂溫克）、錫伯、赫哲；蒙古語族的蒙古、達斡爾；突厥語族的維吾爾、哈薩克、柯爾克孜及西北的裕固族都曾信仰過薩滿教。根據多年的實地考察，可以肯定地說，我國北方滿、鄂倫春、索倫、錫伯、達斡爾、蒙古、維吾爾等族至今仍有薩滿教遺跡。當然，目前世界上也有廣義的解釋，藉指世界各地土著民族信仰的原始宗教，特別是指愛

斯基摩人、印第安人和澳大利亞人的原始宗教。本文主要側重我國北方民族的薩滿教，試就其原始多神崇拜觀念及其祭禮作一探討。

萬物有靈論是原始薩滿教的基石。在人類剛剛從動物界脫離出來的童年時代，人類的思維尚處於感知階段，人類只能用想像和自我感受來推比自然物。認為：日月的升移，寒暑的更替，晝夜的交迭，草木的枯榮等自然現象因萬物皆有靈性所致。這種萬物有靈的思維觀念是薩滿教多神崇拜觀念形成的根源。

萬物皆有靈，只有崇祀它們，人類才能除崇祛災，賜福降惠。然而，原始人類並非崇奉所有的自然力，他們只是奉祀那些與自己的生存關係極為密切的某些自然物。可以說，原始人對大自然的膜拜，完全是為了人的生存與生活，是以試圖影響自然，造福人類為最終目的的。北方薩滿教產生於人類的童年時代，它同樣遵循着人類思維發展的規律，存在着自然、圖騰、祖先崇拜等形式，經歷了不同的歷史階段，但自然崇拜始終是最核心的崇拜觀念。

大自然是人類之母，是原始人類賴以生存的搖籃。人類依自然而生存，也受自然的壓迫。這種由此而產生的感激和恐懼的心理，殊途同歸，皆導致人類對大自然的膜拜。

北方薩滿教具有鮮明的地域特色，體現在自然崇拜中，即薩滿教對光明、溫暖、光源的崇拜突出而悠遠，具體表現為具有極大的生命力的太陽和火崇拜。它反映了漠北荒野莽林中的北方先民對光和熱的

渴望，展示了他們在邊陲苦寒之地，憑藉大自然的恩惠，開拓生機，謀求生存的精神面貌。

太陽是生命的源泉，這是薩滿教的普遍觀念。北方諸族拜日習俗亦由來古遠。在黑龍江沿岸原始森林岩畫、薩卡奇—阿梁岩畫，具加爾湖岩畫中，都有眾多的千姿百態的拜日圖。在內蒙古陰山岩畫中，有一幅拜日圖頗為生動，一人跪向太陽，兩臂上彎合掌作禮拜狀，形象地再現了祭拜太陽神的情景。鄂溫克族「太陽姑娘」，將太陽作為宇宙人類和萬物造福之神（註一）。滿族薩滿教早期神話中，有位聲譽赫赫的女性大神舜安波媽媽，即「太陽尊母」。她住在九天之上，日日奔馳，把生命和精靈送到大地，世上第一位女薩滿也是她送來的。所以，薩滿是太陽的女兒。在薩滿教觀念中，常以蛇作為太陽的象徵，尤具有普遍意義。在那乃族神話中，蛇具有太陽的本性，蛇是太陽的使者，鄂倫春族敬祭太陽神「得勒欽」。

火是人類第一次征服了的一種自然力。北方人類正是憑着對火的利用，火種的保留，開拓並繁育於荒寒漠北，維繫着生存和生命的延續。因而，在薩滿教觀念中，火神是最純潔、最神聖的善神。在滿族創世神話「天宮大戰」中，記載了一個盜天火的女神——最為滿族各姓氏敬仰的大神拖亞拉哈的神話（註二）：

洪荒遠古，阿布卡恩都里（天神）高臥九層天上，呵氣成霞，噴

火為星，只因性喜酣睡，故而北方寒天，冰河覆地，萬物不生。阿布卡恩都里額上紅瘤「其其旦」化為美女，名拖亞拉哈。她見大地冰厚齊天，無法育子，便私盜天神心中神火下凡。她怕神火熄滅，把神火吞進肚裏，以手為足助馳，天長日久終於燒成虎目

⊙鄂溫克族薩滿涂明陽老人　攝影●郭淑雲

、虎耳、豹尾、豹鬚、獾身、鷹爪、狐狸尾的一只怪獸。她踏火雲、噴烈焰、驅凍雪、逐寒霜，招來了春天。天上打雷，是雷神咆哮着向風神索還妻子。

⊙滿族雪祭中的獻牲禮　攝影●郭淑雲

在蒙古族、鄂倫春、鄂溫克（索倫）等民族信仰中，也有不少拜火祭禮和神話，饒有風趣的是，在薩滿祭祀中常常伴有識火、儲火、運火、馭火等競技表演，婦女們互傳用火的經驗、技能和禁忌，表現北國先民勇於征服自然、雄沈樂觀的民族精神和別具一格的北國風情

⊙薩滿雪祭中擊鼓逐邪
攝影●郭淑雲

⊙滿族薩滿雪祭，薩滿用血塗抹神偶的嘴唇
攝影●郭淑雲

薩滿教的動物崇拜和後期發展起來的對本民族的祖先崇拜，亦十分鮮明和突出。在西伯利亞和我國同仁文化、鷹歌嶺文化遺址中，先後出土了陶熊、陶虎、陶猪等動物塑像（註三）。在大興安嶺交嘮呵

道岩畫上，繪有大幅犴、馬鹿、馴鹿和獵人，其中尤以一頭長角、長尾、短頸的雄鹿最為生動逼真。北方諸民族薩滿教動物崇拜對象很廣泛，熊、虎、狼、豹、野豬、猞猁等猛獸，鹿、刺猬、蜥蜴、蛙、蛇等亦視之為靈牲，天禽中的鷹、鵰、天鵝、烏鴉、喜鵲、水鴨等倍加敬崇，奉若神明。祭祀時，許多部落多以各種動物代表本民族的標誌，這是圖騰觀念的遺風。本世紀三十年代，在黑龍江北岸滿族諸姓氏舉行薩滿雪祭盛典中，也要繪有天鵝、刺猬、蜥蜴等圖騰旗（註四）。祖先崇拜是薩滿教發展的更高一層的崇拜形態，也是薩滿教近世的主要崇拜形式。祖先神祇最初主要包括女性祖先神，即北方諸民族奉祀不衰的眾「媽媽神」。男性神群後來不斷增加，包括族源文系神祇、創業大神、英雄神，首輩薩滿及歷代傳世薩滿神等等。各民族、各姓氏所奉祖先神，互不統屬，自成體系，具有嚴格的排他性。祖先崇拜主要通過三方面進行，一是奠：在祭祀中，薩滿通過昏迷術，使靈魂出竅，到祖靈所居之地祭祖，迎請祖先亡魂降臨。二是獻：向祖靈獻祭牲菓，行燒飯禮。三是代：用偶像、繪像代替祖先神，朝夕奉祀於宅舍旁。偶像崇拜為薩滿教祖先崇拜重要特徵。不久前，我們在內蒙古呼倫貝爾盟考察，在鄂溫克旗訪問了一位達斡爾族祖先影像繪製師金海雪。她十四歲時夢授得繪祖先影像的技藝，一直代族胞彩繪祖像，莫力達瓦旗、阿榮旗等地達斡爾族同胞常來求訪製像，甚有名望。

⊙滿族薩滿神偶
攝影●王宏剛

如果說崇拜是觀念和意識的顯示，那麼，這種觀念在薩滿教中是如何表現和反映的呢？這就是神聖、隆重而繁復的薩滿教祭禮。

薩滿教祭禮，內容豐富、壯濶，姿態萬千，具有鮮明的時代、民族、地域特徵。從時限劃分，有原始祭奠和農牧定居時代的祭禮之別

。如：屬於前者的原始烏麥祭禮、血祭、山石祭和屬於後者的星祭、畜牧祭、土地祭等等。以族系來區別，因生活環境不同，生產重心有別，歷史文化淵源各異。各民族在長期歷史發展中，形成了獨具特色、自成傳統的祭禮，如鄂倫春族的春祭、鄂溫克族（索倫）的奧米那撈祭、滿族的海祭、雪祭、星祭、蒙古族的敖包祭等等，呈現着不同的風格。篇幅所限，本文只就原始血祭、滿族海祭、鄂倫春族春祭作一簡要論述。

血祭，是薩滿教最古遠、最原始的祭奠，它源於原始人類的尚血觀念。人類在與野獸猛禽殊死搏鬪中，切身觀察並感受到血即生命，軀體內血流盡則斃命，牲死飲其血可壯氣力於己身。這種尚血觀念蓋源古久，在薩滿教觀念中，尚血意識亦極濃厚。「富氏祭規程式禮序錄」載：

> 凡我富察族人，勿忘祖制祭規，跳神必擇吉日，必有背燈夜祭，或祭院衆神，或祭山河神祇，要謹選佳牲心血供祭，諸神享用鮮心血必不可少備。

往昔，北方諸少數民族均在曠野舉行祭祀天地、山河、日、月等神祇時，必獻野牲，並行血祭，「祭廟殺牲取血以告神也」。世居吉林省琿春地方江老河口滿族錢姓

> 其遠祖棲居樹巔，架屋居室，冬夏如此……，唯祭時必獻鹿、鴨、鵝、大哲羅魚，有時亦備捕圈着的野猪數口，必星斗滿天時活祭。在江心河身處築木排，可站十數人，牲血撒於林、野、江心、天地、石崖，抹之，塗之，人身與腰額也要抹血。凡祭人衆均點牲血，然後燃火燔祭肉，會食於江野。餘祭品投入江中流走……，此祭代代相因，古已有之。

近世薩滿教祭祀中，仍可見到血祭程序。滿族、鄂倫春、鄂溫克、達斡爾、赫哲、錫伯、蒙古等，薩滿祭祀殺牲後，先將鮮牲血獻奉諸神，塗點神偶的嘴上，供神享用。蒙古族進行山祭時，用一匹黑色牡馬血祭山神，先將馬四腿綁牢，馬頭面對山峰，以刀斧劈面而殺，使馬頭血直噴山峰方向，以示以血祭獻（註五）。

海祭是滿族先世的一支東海女真人，也包括恰克拉（蘇聯境內稱烏德赫人）、費雅喀（蘇境內稱吉里亞克人），所世代舉行的薩滿教海上祝祭大典（註六）。由於地理條件的限制，海祭在薩滿教文化圈內雖不具有普遍性，但它却以其雄渾的氣勢，獨特的風彩，在薩滿教祭壇上爭奇競異，成為薩滿教祭祀中不可多見的神聖祭禮。

海祭產生於繁榮的母系氏族社會，其原始祭禮已無從考求。我們只能根據東海女真人的後裔庫雅喇氏、那木都魯氏、孟哲勒氏、蒙溫

瓜爾佳氏、尼瑪察氏、曷舍列氏、伊爾根覺羅氏、蘇木氏等保留至今的薩滿海祭神諭、海祭神話傳說以及我們蒐集到的反映明代東海窩稽部興衰榮辱的歷史和生產生活習俗的《東海沉冤錄》（註七）中，管窺其貌。

東海女真人生活地域十分廣濶，分佈於今日東北整個東部地區。烏蘇里江流域、牡丹江流域、圖門江流域、綏芬河流域，特別是今日蘇聯境內的海參崴以及其南濱海地區的沿海廣大地區，都是滿族先世之一的東海女真人世代生息、游獵的故土。洶湧澎湃、氣象萬千的江河湖海是他們生命的搖籃和生活的保障，哺育了一代又一代東海先民，陶冶着他們的情操，磨煉他們的膽識和意志。他們世代畔海而居，以張網捕魚為生，對大海有着無限熾熱的情感，寄預着深切的生存渴望。在遙遠的人類童年時代，人們的這種情感和希望，只能藉助想像和虔誠的祈神祭禮，這便是東海眾女神產生的特定的文化氛圍。

據已掌握的海祭手抄滿語漢字標音的薩滿神諭可見，東海女真各部敬祀女神能有數百位之多。凡遇大事，如祈求漁業豐盈、出海吉順、征伐平安，都要祭祀眾神。除此，育子、喪禮亦要祭神。祭時，由薩滿往海中揚撒活牲祭品，如雞、鴨、豕、鹿及偶像替身、日常器皿、衣物等等。如遇海難，薩滿要用鯨肉、海豹等肉血敬祭，請神祇將死難者魂魄收攝至吉祥福地，免遭風濤海浪之苦。東海女真人最盛大、隆重、壯觀之海祭，是在新酋長繼位或女大薩滿、氏族首領長逝時

，舉行闔族大祭。祭時多在星斗升空後的夜晚，眾薩滿脚踏流筏，排隊列陣，在海上致祭。全族面海而跪，岸邊篝火如龍蛇，海中設木筏神壇，筏周墜重石繫於礁底，或以獸筋纏於海下巨石上。海上神壇，除主壇供牲品外，餘者數十筏上舖砂石、紅土，堆放乾柴，燃起海中長明篝火，同海岸群火相映，明徹如晝。主祭薩滿身着魚皮神裙，赤臂，赤足，身束腰鈴、銅鏡，周身披掛蛤飾、魚骨神偶等靈物，迎着冲天篝火，乘筏擊鼓誦神歌，邊舞邊跳躍着駛入大海，族人亦尾隨駕筏入海。螺號齊鳴，鼓樂震天。此刻，薩滿擊鼓跪拜，卜問新罕（王）繼位之事。先將新女罕額血刺出，滴入海中，再投撒各種活牲祭品，如不見海中泛起白色浪花，便要刺殺已早縛養之鯨魚，鮮血潤海，與跪在筏上女罕（王）不斷滴入海中的額血融為一體，海水殷紅，直至海中綻出銀白色浪花，才被視為東海女神准允收納新罕繼位，統攬東海事務。呼聲雷動，鼓樂喧天。女罕要將數名男童投入海中，作為最聖潔的祭品獻給海神。

海葬禮儀（註八），源於東海先民特有的魂歸滄海的靈魂觀念，薩滿葬禮尤為壯觀，氣勢磅礴。薩滿長逝後，由眾薩滿擡至海邊，先行海浴，然後將其安放在用九色魚皮製成的長筏上。長筏由各種動物皮充氣製成的浮具，上面遍撒鮮花、綠葉和薩滿生前愛物及魚、鳥、獸的屍骨。薩滿身上覆蓋着平日祭神時穿的神衣、神裙。長筏上有十八位小薩滿守護薩滿屍床，旁邊備置各種食品和泉水。岸邊及眾島嶼

中，跪滿了虔誠、悲愴的薩滿教崇仰者。他們吹起低沈的螺號，其悲涼的號聲與大海的擊濤，海浪的咆哮，海風的狂鳴，渾然一體，宛如一曲悽婉的哀樂。這種氣氛一直籠罩着整個海濱，直至夕陽西下，繁星滿天，族人才將拴在長筏上的筋繩砍開，使飄搖的屍床隨着大海悲吟的海濤，一瀉數里冲進海心。族人在岸上將猪、牛、羊等活牲投入海中。屍筏在海上任意飄搖，長達數日，筏上陪祭薩滿渴飲泉水，饑食魚乾，直至龐大的浮具內的氣體外瀉，屍筏在浪擊下解體，薩滿的屍體才呈「大」字形，仰視蒼穹，沈入海底。隆重喪儀，達數日之久。

東海女真人的海祭盛典，展示了薩滿教繁榮時代原始祭禮的雄偉、宏濶。從其崇祀的東海神多為女性大神、女薩滿主壇、人殉和獻牲必用雄性可見，它盛行於母系氏族社會，反映了母權至上的觀念。海祭及其與之相關的保存至今，記載了東海先民開拓東海生命之路、守護邊疆的艱難歷程，對於了解和研究東北與日本海上諸島國、「野民」的經濟交往、文化往來以及往昔海洋生活習俗具有極為重要的意義。目前，這方面的資料尚嫌不足，有待於今後進一步挖掘與搶救。

春祭，是鄂倫春族舉行的闔族祭神大典。每年五月，當大興安嶺剛脫下冬裝，春天的氣息開始裝點山嶺的時候，鄂倫春人便要舉行一次隆重的春祭典禮。祭前，先請德高望重的老人或薩滿選擇吉日和吉地，其地必是無人去過，特別是婦女沒有去過的平地和沙灘，作為祭場，搭起一個用柳條子編成圍牆的大「斜仁柱」，中央釘一個用整棵松樹做成的十字架，作為薩滿休息的靠背，並在十字架前燃起篝火。是日，族眾從四面八方紛紛趕來，馱着狍子、犴、鹿、野鴨、天鵝、飛龍等供品，祭獻神靈。族人相互問候、道喜，呈現一派喜慶的景象。

晚上，隆重的祭禮開始了。族人依次坐在「斜人柱」中，在寂靜無聲、莊嚴肅穆的氣氛中，老薩滿在族人的服侍下，穿上神服，開始焚香叩拜，擊鼓請神。薩滿緩緩唱起神歌，悠揚悅耳。隨着鼓點的加快，歌聲更加激越昂奮，薩滿周身抖動不止，神衣上的各種金屬飾物亦叮噹作響。請神神詞各姓不盡一致，但內容多為讚美神靈，祈請神靈保佑。如「孟姓薩滿神詞」（註九）：

我請諸神下凡，依格雅，依格雅
喚醒衆神到人間，依格雅，依格雅
主人已準備了完整祭品，依格雅，依格雅
神要喝血，我這裏有犴，依格雅，依格雅
我請諸神下凡，依格雅，依格雅
喚醒衆神到人間，依格雅，依格雅
請你來喝鹿的血，依格雅，依格雅
祭品全部擺在上邊，依格雅，依格雅

隨着神歌聲帶來的神聖、莊重的氣氛，大薩滿開始圍着火堆，跳起優美的薩滿舞，眾小薩滿伴跳，直至薩滿神靈附體，眾族人將其喚醒，薩滿代表神靈再唱神辭（註十）：

感謝你們由四方趕來，
帶來新鮮的祭品。
我祝佑你們
到石崖上能打到鹿，
到密林中能捕到豜，
到河泡中能獵到天鵝和大雁。……
我給你們留下無價之寶，
我不知何時再下凡。
我給你們留下了鹿和豜，
待明年春祭再相會。

在春祭大典中，還有專門讚揚女性神的神歌和舞蹈。唱起悠揚的神歌，跳起明快的神舞，老薩滿和眾小薩滿便爭搶喝野牲鮮血，邊喝血倒地打滾，口中發出「呼、呼」的聲響。喝完血後，薩滿擊鼓，繞着火堆來回走動，並向參祭者身上扔禮品，以寓神的恩賜。

春祭中，眾薩滿要競相歌舞，成為薩滿歌舞競賽集會。族人滿懷

崇敬之情，觀看眾薩滿比賽，奪勝者倍受族人的崇敬和信任。春祭結束前，族人們圍聚野餐，歡享神靈的恩典。

鄂倫春族的春祭在於祈禱一年中狩獵豐收、平安吉順、娛神娛人。祭奠了神靈，獵人們從中得到了生產生活的信心和希望，滿懷美好

⊙每逢滿族野神大祭時，由德高望重的老薩滿授神鼓，神祭開始
攝影●郭淑雲

的憧憬，開始了一年的狩獵生涯。不難看出，北方薩滿教具有十分濃郁的人本主義特色。祭神實為娛人，傳播氏族前輩祖先不斷獲得的生活禮俗和生產經驗。薩滿教不是周秦以來便為婦孺皆知的巫術。它屬於原始氏族宗教在現代社會的文化遺存，難受漫長社會歷史文化積澱

⊙滿族薩滿大神祭祀（自然崇拜與動植物崇拜）所彩繪的神堂
攝影●郭淑雲

的浸染，有巫術反映，但弘揚氏族精神氣質、組織和團聚族眾、訓育後人、增進本氏族生存競爭能力是薩滿教文化內涵的最根本真諦。

豐富多彩和斑闌多姿的北方諸民族薩滿教祭禮，絕不僅上述幾例。每個民族所世代傳襲的宗教祭禮，都是一定民族文化發展進程中的思想精萃。又因都同屬於薩滿教信仰者，許多祭祀如火祭、血祭、春祭、星祭、雪祭等等，並非某一民族所獨有，而是相互補充，各有所長，交映相輝。各民族特別是如滿州、蒙古等民族，因其歷史悠久、文化發展，不少姓氏薩滿一年中著名祭禮（族祭、大祭）不下十數種，各有特點，又因各族薩滿祭禮又以「遵古」、「緬古」為重要禁忌，恪守祖制，使各種祭禮保持古歌古舞古風。薩滿教的頑固奉先守舊意識，使它成為在廿世紀的今天得以研究人類原始活化石極難獲見的珍貴對象。

那麼，北方薩滿教同盛傳於中國南方一帶的著名的儺祭活動相較，基本上有何差異呢？在國內有些位學者認為，二者都屬於中國文化發展史中的巫文化傳承範疇，因此基本上是一致的，只不過所傳播的地域分為中國南北兩地不同罷了。當然，從人類進化發展的歷史角度分析，儺文化與薩滿文化都經歷了相類似的人類童貞文化期的發展進程，但由於各自產生的時限不同，以及所產生的地域因素意識觀念有別，雙方有很多差異。

首先，薩滿教是北半部人類的原始宗教形態，歷史傳承相當悠久

，時限幅度亦相當漫長。從近些年考古發掘以及大量岩畫、薩滿神鈴的出土面世，國內外專家推斷，薩滿教產生於北方人類的童貞時期——智人階段。在漫長的歷史發展中，薩滿教雖然也發生了很大的變化，但至今仍然保持着許多原始意識、原始形態的文化特徵，保存着當今世界上鮮見的自然崇拜、圖騰崇拜、生殖崇拜、祖先靈魂崇拜的祭祀程式，保留了人類童年時代的舞蹈、語言符號、繪畫、天文術、卜占術、醫術、神話等等。許多恰是原始人類的天籟之音，名副其實地堪稱為中國北方遠古人類的活化石，對世界文化如人種史、文化史、民族史、原始宗教史等等，都是重要貢獻。這也是近百餘年來，形成世界上「薩滿教學」熱的一個重要原因。儺祭則是中原和南方諸地古代臘月驅逐疫鬼的儀式。《論語・鄉黨》稱「鄉人儺」。《呂氏春秋・季冬》稱「命有司大儺」。按高誘註曰：「大儺，逐盡陰氣為陽導也，今人臘月前一日擊鼓驅疫，謂之逐除是也。」可見，儺起自原始巫舞。但經過歷代的豐富、發展、演化，這一古老的巫祭活動，宗教色彩已日益淡化，向舞、戲方向進化。儺戲已成為頗有群眾性的表演形式。薩滿教祭祀至今仍是虔躬的祝祭活動，絲毫見不到一點戲噱性的人為演戲內容。薩滿請神、昏迷、模擬各種粗獷、野蠻的自然神或動物神形態，竄樹梢、潛深潭、跳崖澗、跑火池，完全是一種原始的萬物有靈觀念心理意識的支配行為。又如，生殖崇拜在北方薩滿祭中佔突出地位。我們曾在吉林省琿春徵集到滿族何姓（曷舍里哈喇）一

鷹頭女性裸體神偶，高五十公分，雙乳下垂如帶，腹部隆起，女陰清晰可辨，懷抱一女嬰，正在哺乳。何氏傳世神偶，稱「鷹神格格」，司管本族婦女求子、求乳、產房安寧，臨產祛災時才由女薩滿恭請出來，焚香祝禱祭拜生育女神。在黑龍江省滿族錢姓雪祭神諭中，有男女生育崇拜神偶，形態逼真，祭禱時極為虔誠。這些都反映原始初民渴求人種繁衍、生命延續的強烈願望，完整地保留在本氏族承繼不衰的宗教儀式之中。

其二，信仰薩滿教的民族，地域廣濶，其文化帶波及地球北半部歐、亞以及北美洲諸地區，屬於跨國性的宗教信仰現象。我國阿爾泰語系諸多民族、西伯利亞土著民族、日本阿伊奴人以及北歐、北美諸民族都信仰薩滿教。近些年國內外學者越來越有更多的人認識到，在人類文明史中，薩滿教文化圈佔據着不可忽視的重要地位，它獨具特徵的文化內涵與形式同人們已知的北京猿人文化、愛琴文化、澳洲文化等都是人類文明的搖籃。據我們現在已經獲得的資料和信息，都充分證明薩滿教是人類原始文化的寶庫。它世代傳承下來浩繁的各氏族史傳、族源傳說、創世神話、祭祝神贊神諭，由薩滿代代口傳或手抄下來的天文、醫藥、浩水、馭火、縛獸、接生、健身等奇術，傳習下來古老的舞蹈、樂曲、雕刻、繪畫、縫紉等技藝，除此，薩滿教還保留並傳襲下來架屋、卜占、烹製各種食物的技法，以及葬屍防腐、食物（菓、肉）保鮮的方法（註十一）。總之，薩滿教囊括了北方人類

生活經驗的總合，都毫無遺損地保留在它的宗教中，主要依憑世代薩滿的「金嘴聰耳」（註十二），一代接一代地口耳相傳下去，又不時汲取人類認識世界的新經驗成果，使之匯成波瀾壯濶的人類文化巨川，為本氏族子孫崇仰敬穆，永不泯滅。正因如此，使這個古老的宗教幾經時代變革，依然未失其生命力。

其三，薩滿教以人神中介——薩滿為核心。薩滿是一種特質的人，既能曉徹神意，又能代達庶望。在本族重大事件和重要問題的定酌和安排上，有決定權、支配權。在薩滿各種祭祀活動中，他有一切主宰權，是主祭人，是神權的代表。有些文章在論及儺文化與薩滿文化不同點時，對薩滿神技的獲得加以神秘化，似乎是神傳的。其實，這是誤解。所謂「神祖抓薩滿，選後繼者」，實際是在人品與素質方面的挑選：聰明、伶俐、熱心，肯為族人效勞，心地善良，一旦當上薩滿後不孚眾望。至於被選中薩滿後，不是所有神規禮法都迅捷曉悟了，還要由族中老薩滿教授祖傳的祭祀規章，敬神、響動神器、獻牲禮儀與禁忌、本族神譜神諭，都要潛心苦學，主要方法仍是請老薩滿口耳相傳。神傳實為人傳。許多新選薩滿，多數並無文化，不識字，不懂得滿語，全憑逐句逐段地背誦。凡是族中甚有名望的薩滿，都必經艱辛磨煉。輕而易舉的人是作不了氏族文化之師的。另外，認為「薩滿文化中，沒有面具」（註十三）。這又是對薩滿教的誤解。北方漢軍燒香祭祀，戴面具請神逐鬼，更為突出，表演魅力使觀眾傾倒。在

薩滿教一些大祭中，也不是沒有用面具者。崇信薩滿教的北方諸民族，往昔皆以漁獵為主，為捕捉禽獸，常喜戴獸頭帽、戴假面、披蓑草、羽衣、皮革，利於隱避。後來，將這些狩獵生活也揉入薩滿教祭祀中。滿族薩滿雪祭、柳祭、海祭中均有假面具出現。假面製做精細，選用楊木等質料，刻成各種臉譜的頭形、人、鳥、禽、魚、獸及魔怪臉型，再用當地的柏樹、核桃楸等樹皮葉熬取色汁塗色，亦用魚骨或鹿骨等編刻。尤有特點的是，頭面具上還要下聯圓筒形服飾，頗類斗篷，不帶雙袖。料質多用蓑草、野猪鬃皮、虎、豹、熊、刺蝟、山雉等皮或羽毛縫、粘而成，穿後罩住腰膝，露雙眼和口，可吃喝目視，逼真輕便。在祭祀中，假面神常有十數人之多，代表着自然界中某種力量。滿語稱「巴杜」，賦有各種超自然力的特技，無所不在，無所不能，有心善者，有性喜戲謔、詼諧者，有仗義懲惡者，亦有擾害或蠱惑人者等等，將培育氏族英雄後代的人神同娛活動寓於宗教祭祀之中，倍受族人喜愛。在薩滿祭祀中，常出現高過人頭的雕有鳥、獸、魔怪頭像的圖騰柱，亦具有面具的作用。可見，薩滿教祭禮中並不是完全沒有面具，它不是兩者區別的重要標誌。在世界上，不少國家原始宗教祭祀活動中，多有面具出現。這種比較普遍的現象，說明人類曾經走過一段非常近似的不平凡歷程，在攫取必要的生產生活資料時，我們的先民們不得不採取製做迷惑，或恐嚇捕獲物的假面方法，用以保存自己和征服人類賴以生存之需的猛禽戾獸。動物自身都有本能

的保護色，可逐馳於百牲之中。面具最初的創造，難道不可能不是人類——最靈長動物自身智慧的產物？原始宗教神秘而富有魅力的祭奠，恰恰正是原始先民神聖歷程之升華與復演，塗上了宗教的聖光。那麼，儺文化同薩滿文化最根本區別何在呢？我們認為，儺文化已是演

⊙滿族陳漢軍祭祀鬼面舞　攝影●王宏剛

戲，薩滿則在祭神。

其四，薩滿教祖先崇拜如前文所述，近世發展已十分繁複完備。薩滿教的靈魂觀念尤佔突出地位。滿族呼什哈里氏大薩滿毓昆曾說：

⊙鄂溫克族女薩滿在祭神　攝影●郭淑雲

萬物皆有魂氣，人有魂氣，樹有魂氣，鳥有魂氣，狐獸等有魂氣，……魂氣長不滅，魂氣永不消，言神不玄秘，魂氣侵體謂有神。（註十四）

在薩滿教觀念中，認為人的靈魂是由命魂、浮魂、意念魂，即真魂「恩出發揚阿」等三種魂組成（註十五），因此也承認幽冥世界。在國內外頗有影響的滿族著名民間史詩《尼山薩滿》中尼山女大薩滿便是到陰間依爾猛罕（閻王）處，救回被掠走的童子魂的。當然，這是薩滿教在遼金以後，中國道教觀念影響日深，所日益發展起來的薩滿教冥界神話。薩滿教的原始觀念和薩滿教祭祀中，都不祭鬼逐鬼，沒有儺戲等逐鬼故事，也不同於北方漢軍的跳神趕鬼活動。薩滿教中不論家祭或野祭，都沒有迎請祖先亡靈的禮儀，更沒有逐趕各種疫鬼的祭奠活動。薩滿教觀念認為，宇宙天穹是無限的，大抵可分為九層，天上有天，地下還有天，天地相通，神住在最高層，人與弱小生物等住在中層，地下住着司夜轄地眾女神和巴那吉額姆（地母神），此外還有「天宮大戰」時被打入地下的魔怪。人死後，魂魄回到九天上的祖先神樓，沒有死，仍然過着人一樣的生活，只不過變換了親人和家址。所以，薩滿祖先祭時不是祭鬼，而是拜見祖神。除此，祭請各位動物大神、神偶（瞞尼神）、祖先神庇佑全族吉寧。綜上所述，薩滿教不同於蒙古喇嘛教的跳鬼，亦不同於漢軍民香的逐鬼，而是祭祀

為了請神、娛神、謝神。

薩滿教同儺祭與巫教中的治病看病，却頗相近似。北方諸族薩滿教，不論是國內或國外男女薩滿，幾乎都有一個共同的特徵神技——有治病奇能。從我們多年來，所接觸和熟悉的任何薩滿，都有為族眾診斷、治病的經歷和業績。在滿族等北方諸族薩滿迎請諸神祇中，有枚不勝舉的治病天神，如：天花神、瘤神、啞神、頭風神等等。眾神中多為「媽媽神」，此外，還有產子神、育嬰神。在滿族薩滿祭中，女神降臨，還要為族人雪浴、按摩，以冰雪與草藥治病。近些年，我們從鄂倫春、達斡爾、滿族、鄂溫克等族薩滿處，蒐集到不少醫藥知識和製土藥方法，所用藥物種類很多。薩滿醫典確是值得我們抓緊整理和搶救的又一重要文化遺產。

附註：

註一：《鄂溫克族民間故事選》，第三頁，上海文藝出版社一九八九年出版。

註二：「天宮大戰」，原係明代黑龍江流域野人女真（或稱黑水女真）薩滿創世古諭，即創世古歌，保留二百餘個滿族古神話，甚有研究價值。已故滿族老人富希陸先生，蒐集於一九三六年，尚未全部公開發表。本文引自一九八六年第三期《民間文學論

壇》「滿族火祭習俗與神話」一文中，中國民間文藝家協會主編。

註三：「希什金諾岩畫中最古老的岩畫」，《文物考古參考資料》第二期。

註四：引自黑龍江省滿族錢姓家族保存的薩滿神諭，《康德五年（戊寅）正月神書》手抄本。

註五：波・少布著文「多克多爾山祭奠儀式研究」，《黑龍江民族叢刊》一九八七年二期。

註六：海祭祭禮，久已失傳。一九五五年春以來，我們在吉林省琿春、黑龍江省沿烏蘇里江流域的海青、四排、饒河、東寧等地滿族那姓、孟姓、徐姓、楊姓、何姓等戶老人中，蒐集並獲得珍藏百餘年東海古祭薩滿本子，《海祭窩陳特曷》和《東海沉冤錄》，使影響頗廣的古代東海海祭，得以復現。

註七：同註六。

註八：引自《東海沉冤錄》及四排屯滿族已故老人魯文順先生講述記錄，時在一九六七年三月古歷谷雨。

註九：鄂倫春族春祭薩滿神詞，均由黑龍江省塔河縣鄂倫春族孟秀春女士翻譯。

註十：同註九。

註十一：引自富希陸先生手抄遺稿「瓊琿祖風遺拾」、「瓊琿十里長江俗記」。

註十二：引吳紀賢先生「吳氏我射庫祭譜」。

註十三：一九八七年春，陶立璠先生著文「儺文化芻議」。

註十四：引自「瓊琿祖風遺拾」、「瓊琿十里長江俗記」。

註十五：同註十四。

跳曹蓋

一種古老的儺文化形態

李鑒踪

「跳曹蓋」是白馬藏人的一種獨特的面具舞蹈。在了解這種獨特的民俗活動之前，先讓我們對白馬藏人的情況有個大致的認識。

一、白馬藏人概況

白馬藏人全族共一萬餘人，分散居住在川甘交界處的四川省平武縣、南坪縣和甘肅省文縣。其中，平武縣白馬鄉是最大的聚居區。本世紀五十年代，有關方面曾將其暫定為藏族。隨後，他們曾多次反映自己不是藏族，要求重新進行識別。從他們的歷史、地理、語言、服飾、習俗、信仰等方面看，確實不同於四川的藏族或西藏的藏族。七十年代末，根據白馬人的意願，四川省民委曾先後兩次組織專家學者到白馬藏區進行調查研究，並召開了學術研討會。討論中，有人認為白馬藏人是古代氐族的後裔，族屬應為氐族；有人認為他們是古代的「宕昌羌」，應屬羌族；還有人主張他們是藏族或別的民族。在目前尚未最後認定其族屬前，我們稱其為「白馬藏人」。

直到本世紀中期，白馬藏人還保留着氏族公社的殘餘。沒有統一的社會組織，沒有明顯的等級制度，頭人按照習慣法負責調解民事糾紛。森林、草場、荒地歸公共所有，一個宗族有共同的磨房、墓地和祭祀活動。生產上，實行「伙耕」制度，每年耕種季節集中全寨勞力和耕牛，依次將全寨土地耕完。婚姻方面，一般早婚，男子可以上門入贅，不與外族通婚。由於長期與漢族、藏族雜居，因此其宗教信仰在一定程度上受到藏傳佛教和漢族道教的影響。不過，就整體而言，白馬藏人的宗教信仰尚處於萬物有靈的原始而又雜亂的宗教階段，崇拜的神靈主要是自然界諸神，如山神、海子神、土地神、黑熊神、火神、樹神等，尚無主神概念。

白馬藏人沒有自己的文字，其文藝活動除了有限的神話、傳說、故事和演唱較為豐富的民歌外，主要是舞蹈。他們的舞蹈活動常常是和祭祀活動聯繫在一起的，在驅災祛邪、求神還願的祭祀活動中跳舞。

白馬藏人的祭祀活動很多，農曆二月初一殺羊祭神，祈求神靈允許破土播種；三月十五集體設靈祭祖，祈求祖先保佑子孫平安；四月

二十四敬神山，祈求山神保佑風調雨順；五月十五殺牛祭神，祈六畜興旺；七月十五殺牲祭白馬土祖，全寨宴飲歡樂；十月十五殺牛祭神，酬神還願，慶祝豐收……。在白馬藏人為數眾多的祭祀活動中，最為隆重的是春節。除夕之夜，歡鬧通宵；大年初一，舉行祭火神儀式；初三初四祭架杆，祈年內不倒；初五晚上，請巫師念經；初六跳曹蓋，驅災納吉。從白馬藏人的祭祀活動和節日活動看，有一些顯然是受外族文化影響而成的。如三月十五設靈祭祖，便可能來自漢族的「清明節」。但可以肯定地說，其中有些習俗盡管披上了外來服裝，但其內容却是白馬藏人固有的東西。跳曹蓋，便是白馬藏人固有的、令人矚目的民俗事象，具有濃郁的原始特點和民族特色，是一種異常古老的祭祀舞蹈，應引起有關專家學者的注意。

二、跳曹蓋是一種古老的儺祭活動

「曹蓋」是白馬藏語的音譯，意為「面具」。「跳曹蓋」即戴着面具跳祭祀神鬼、驅災祈福的舞蹈。在平武縣白馬鄉等地，跳曹蓋的儀式是在每年正月初六舉行。初五晚上，人們便在寨外空壩上搭上祭棚，在祭棚中間燒起一堆篝火，巫師們圍在火堆旁念經。初六清晨，隨着一陣火槍聲、鞭炮聲、鑼鼓聲和喧鬧的人聲，身穿五彩長袍、頭戴插有雪白雞毛的白色毡帽的人們，帶上事先準備好的祭品來到火堆旁。首先，人們在巫師的主持下殺牛祭神。然後，跳「曹蓋」的青壯年戴上巨大的木製面具，手持大刀、鋸子等舞具，圍着火堆跳起了粗獷、古樸、剛健的曹蓋舞。跳曹蓋舞者至少三人，三人以上不限，盡皆頭戴面具，在「咚、咚、咚」的鼓聲和「哐、哐、哐」的鑼聲伴奏下，激烈地跳躍。舞蹈以手上動作為主，力爭凶猛怪誕。跳至高潮時，還要從火堆上飛身縱過。每至此時，鼓鑼齊鳴，群情振奮，煞是壯觀。接下來，跳曹蓋的隊伍圍着寨子挨家挨戶去跳，最後跳到田邊地角為止。據說，這是為了驅鬼，將鬼怪趕出寨外，保一年人畜平安，五谷豐登。

根據調查研究，我們認為：白馬藏人的跳曹蓋習俗乃是一種儺祭儀式，是儺文化的一種原始形態。何以見得？

首先，它具有儺文化祛邪納吉、驅災祈福的功能。

儺是祛邪巫術的一種，是一種古老的祭儀，是先民鬼神崇拜的產物，其主要目的和功能是驅鬼逐疫，祈福禳災。驅鬼，可以說是儺文化的核心。《說文解字》對「儺」的解釋，便是「驅逐疫鬼」。

儺祭與其他巫術和祭儀一樣，都是產生在鬼神信仰基礎上的。人類鬼神信仰之產生是非常久遠的，可以說是與人類開始思考萬物及自身的起源一道產生的。有了原始的神靈信仰，人們便相信疫病及不幸是由鬼神作祟引起的，因此必須驅走鬼神才能免災。而驅鬼的方法是

：對上神要敬奉，對善鬼要調停，對惡鬼要驅趕。總之，先有了神靈信仰，才會有敬鬼逐鬼的行為，才會有溝通人與神鬼之間聯繫的面具。先有對惡靈的恐懼，才會有對神的祈求，也才有敬鬼避鬼、借神逐鬼及對神的許願還願、對鬼的驅趕逐出，也才會有儺祭儀式出現。貴州思南民間將「儺」稱為「冲儺還願」，有「一儺冲百鬼，一願了千神」之說，便體現了民間神靈信仰的原動力所在。「冲儺」只是一種行為，「還願」才是其真正用意。而「還願」名為還「神願」，實則是為了如「人願」。所謂「人願」，概括起來便是求福與避禍，也就是驅凶納吉。

白馬藏人的「跳曹蓋」習俗，其驅凶求吉的目的與功能是顯而易

⊙白馬藏族跳曹蓋面具之一　攝影●于一

見的。在跳曹蓋之前，要祭祀神靈，求神的目的是請神驅災和降福。跳曹蓋是一種模仿性舞蹈，是帶有濃厚圖騰意味的儀式舞蹈。白馬人崇拜熊的勇猛和強大，因此奉祀黑熊神，曹蓋舞的面具便是熊頭形象，舞蹈動作也主要是模仿熊的動作。早期人類的主要食物是周圍的動物，對他們的生存威脅最大的也是周圍的動物。因此，人類要生存和發展，必然要和猛獸作鬥爭。因此，狩獵儀式是當時主要的儀式。先民們為了獲取和戰敗更多的動物，便用臆想的、虛幻的手段模擬動物的行動，企圖以此代替實際過程，獲得狩獵成功。「原始人以為藉摩擬動物、旁人或自然現象，希望獲得一種力量，可以駕馭它們」，「打獵的部落在跳舞中象徵地模仿打獵和殺死獵物，以為這樣做，就可

⊙白馬藏族跳曹蓋面具之一　攝影●于一

以對獵物投上一種魔力。」（註一）對他們來說，「形象是與原本互滲的，而原本也是與形象互滲的。所以，擁有形象就意味着在一定程度上保證占有原本。」（註二）對於白馬藏人的「跳曹蓋」，我們可以理解為是狩獵前的預演，也可以理解為狩獵後的慶典。如是前者，則目的是祈請神靈護佑，企望狩獵成功；如是後者，則包含了酬謝神靈的內容。至於戴黑熊神面具，則明顯包含有驅逐疫鬼的內涵。要知道：這種帶有圖騰意味的面具，在白馬人心目中，具有驅逐惡魔和鬼怪的作用。所以，「曹蓋舞同時又是一種用以恐嚇幽靈、惡魔、鬼怪的舞蹈」。（註三）「因為只有凶猛恐怖者才能退鬼、逐疫」，（註四）所以曹蓋面具總是做得凶猛可怕，而跳曹蓋者也打扮得獸模獸樣，人看猶可怕，何況鬼乎？

其次，跳曹蓋具有儺文化的典型特徵——佩戴面具。

面具的起源應該是很早的。最初的面具也許是以色塗面，披戴獸皮、獸頭等，可惜我們今天尚未看到。後來，出現了銅鑄的面具。如四川廣漢三星堆文化遺址中便出土了許多銅面具，《周禮・夏方》中記載的方相氏「黃金四目」也是銅面具。再到後來，由於銅面具的製作和使用都有局限性，於是出現了木製面具、紙面具和布面具等。就今天所發現的儺戲品種看，以木製面具為主。白馬藏人跳曹蓋時所戴的面具是由當地所產樺木雕刻成的，一般長約四十厘米，寬約三十厘米，頂部木厚二至三厘米，面部木厚一至二厘米，既大且厚，重約十多斤。其面具形象皆為動物，主要是熊頭面具，白馬藏人稱為「達納尸界」。「納」是「黑」之意，「達」即指熊，「尸界」意即「神靈」，「達納尸界」即黑熊神。白馬藏人崇奉黑熊神，認為它是鬼怪們最懼怕的神靈，故將面具做成熊頭形象，相信這樣便能驅鬼逐疫。這些面具一般都雕刻得凶猛異常，呲牙裂嘴，讓人看了毛骨悚然。有的面具額頭上有雙蛇盤繞，或並列幾個人頭，或配有一對羊角，或插有一條牛尾，奇異古樸。據白馬藏人說，面具的形象做得越凶狠，越讓人恐怕就越好。面具色彩鮮艷斑斕，裝飾多樣，造型無定式，古樸而稚拙。跳曹蓋者除了佩戴這凶猛可怕的面具外，渾身穿着長毛獸皮衣服或披以白髮，或綁以彩紮，五彩繽紛，憑添幾分「獸氣」。跳曹蓋的面具平時掛在家裡大門上方，驅邪納吉，保一家平安，頗似漢族信仰中門神的職責。

並非所有佩戴面具的習俗活動都屬於儺文化範疇，比如今日之假面舞會。但屬於儺文化範疇的習俗活動，不管是儺祭、儺舞或儺戲，則必然要佩戴面具。佩戴上面具進行的驅凶求吉活動——也就是說面具與祭祀儀式相結合的活動，必然屬於儺文化範疇。從這種角度講，白馬藏人的跳曹蓋習俗活動，實乃遠古儺文化的遺響，是一種原始的儺祭活動，或者說是一種驅邪納吉的儺舞。它與到目前為止其他地區發掘出的各種儺戲相比較，有其自身的獨特性和極高的學術研究價值。從某些方面講，它比貴州威寧縣彝族儺戲「撮泰吉」更為古樸、原

始，也更有研究價值。

三、跳曹蓋的特點和學術價值

中國的儺戰資源異常豐富，有一個覆蓋面很大的儺文化圈。就目前所知，儺戲戲種便有數十種之多，如陝南端公戲、安徽儺戲、廣西師公戲、湖南師道戲、雲南關索戲、江西南豐儺戲、山西扇鼓儺戲、晉北賽戲、四川慶壇戲、福建龍岩道士戲、貴州地戲、貴州儺堂戲等。就四川而言，便名目繁多，遍佈各地，川東南有「儺願戲」、「陽戲」；川南有「端公戲」、「師道戲」；川北有「梓潼戲」、「提陽戲」等等。所有這些儺戲品種，從功能上講，有驅鬼逐疫、娛神娛人的作用；從內容上看，都要演出或豐富或簡單的戲劇故事，許多戲還有腳本；從形式上看，都要設壇位、掛神像；從面具上看，雖多猙獰可怕的形象，但多為人形或變了形的人像。即如貴州威寧縣的彝族儺戲「撮泰吉」，面具也是典型的人面形象，有一個反映人類誕生之初的劇目。

彝族儺戲「撮泰吉」，意為「人類剛剛變成的年代」，它是目前發掘出來的最古老的儺戲品種，現在僅在貴州威寧縣海拔二千八百米的高山上的一個五十多戶的彝人林寨——裸戛村傳承。「撮泰吉」的

演出，一般是由祭祀、正戲、喜慶和掃火星組成。演員頭戴木製面具，用布將頭頂纏成錐形，身上用布纏緊象徵裸體，邁着羅圈腿表演，象徵人類初學步時的形態。「撮泰吉」雖然是一種古老的儺文化事象，但畢竟有了一個劇目，有正戲演出，內容是反映先民創業、生產、繁衍、遷徙的歷史。演出由示意性動作和原始舞蹈組成，中間插有對白和誦詞，內容是講史、驅邪、祝福。其面具共有五枚：一枚白鬍子面具、一枚黑鬍子面具、兩枚無須面具和一枚兔唇面具。面具造型雖然顯得古樸，但却無疑都是人的形象。目前學術界的普遍看法是：「撮泰吉」是一種比較原始的儺文化形態，但它也已具備了儺戲的雛形，已「完成了儺祭間儺戲藝術的初步過渡」，「是儺戲大家族中的早期成員。」（註五）

跳曹蓋則不一樣，它完全還是一種在巫師主持下驅趕疫鬼的祭祀活動。從內容上看，它不但沒有以古老神話和傳說為依據的戲劇故事，甚至連簡單的唱詞也沒有，更談不上劇目了。其舞蹈動作異常簡單，除了模仿猛獸外，便是跳躍，沒有敷衍故事情節。從面具上看，全是動物形象，很少人的形象的因素，演員渾身花花綠綠，或披獸皮，或插牛尾，或佩羊角，力爭扮成獸形。別小看面具形象，這很能說明問題。儺面具，不管是神象、鬼象、人象或動物形象，在儺儀中都具有象徵功能。儺面具具有中介作用，演員藉它「請神」、「酬神」、「通神」、「驅鬼」、「逐疫」，象徵當事者已和神鬼溝通；而儺信

仰者則將這些「活動的面具」視作已經來到了面前的神鬼。因此，面具在很大程度上體現了儺信仰者心目中的神鬼形象。也就是說，白馬藏人心目中的神鬼形象還是自然物（動物）的本來面目。我們知道：人類最初產生的宗教信仰是自然崇拜，信仰的神靈形象即自然物本身，或山岳、或猛獸等。後來，神靈的形象轉化為半人半物（獸），如人首蛇身、獅身人面等。再後來，神靈的形象一步步人性化，逐漸與人的形象接近。從我們目前發掘到的許多儺戲看，面具所表現的神靈形象便與常人形象無大差別，或者是變了形的人面象，說明這些儺戲品種是植根於文明社會的土壤中的。從這種角度講，白馬藏人的跳曹蓋習俗還處於極為原始的狀態。而事實上，直到今天，白馬藏人奉祀的神靈也還主要是自然界中的山岳、動物、森林等，心目中的神靈形象也還基本上是自然物本身。

以上，我們從演出內容和面具形象諸方面考察分析，可以得出如下結論：「跳曹蓋」尚處於純粹的儺戲階段，「撮泰吉」則已初具儺戲雛形。而儺戲，則是「從儺祭活動中蛻變或脫胎出來的戲劇。」（註六）所以，我們說：「跳曹蓋」是一種比「撮泰吉」更為古樸原始的儺文化形態。

儺祭、儺舞、儺戲，是民間文化中產生較早的藝術形式。認真研究它們，對於瞭解原始藝術的發生，原始先民的心理、信仰等都有重大作用。白馬藏人的「跳曹蓋」，是一種古老的儺祭儀式，可資我們研究的東西很多，在人類學、民族學、民俗學、歷史學、藝術發生學等方面，都具有重要的學術價值，有待專家學者作進一步的調查研究。

附註

註一：見哈拉《藝術的社會根源》第五頁，新文藝出版社，一九五一年版。

註二：列維・布留爾《原始思維》第二二二頁，商務印書館，一九八五年版。

註三：鴻飛「白馬藏人的原始綜合藝術」，《民間文學論壇》，一九八九年第六期。

註四：劉錫誠「儺祭與藝術」，《民間文學論壇》，一九八九年第三期。

註五：唐修明「論彝族儺戲『撮泰吉』的原始形態」，《民間文學論壇》，一九八八年五、六合期。

註六：曲六乙「建立儺戲學引言」，《儺戲論文選》，貴州民族出版社，一九八七年版。

濮、彝與竹崇拜文化

羅曲

一、濮人與彝族

歷史上的濮人，居於豫、鄂、湘、川、滇、黔六省，（註一）是西南的一大土著族團，史稱百濮，後融合於西南各民族之中。從有關民族學材料看，彝族與古濮人有着族源關係。流傳於川、滇、黔幾省彝區的傳說「支格阿龍」云：濮氏族的女子濮莫列衣，去看神鷹，去玩神鷹時被神鷹滴血於身而懷孕生下了支格阿龍。這個傳說，是彝族與濮人有族源關係的折光反映。（註二）又，《西南彝志》卷十九「能詰卜（濮）姑娘……嫁給紀木糾，又嫁給朱堵糾」的記載，亦是彝族先民與濮人相互通婚融合的例證。（註三）由於彝族與濮人有着族源關係，所以在彝族的自稱中，往往帶有「濮」的痕迹。諸如諾蘇濮

、聶蘇濮、納蘇濮、羅羅濮、撒尼濮、迷撒濮等彝族支系的自稱既如是。這裡的濮，有祖先、人、地方、族等含義，以往僅譯為人或族是不確切的。彝族稱謂帶濮的各個支系，由於在發展中，以所居住的地名、所在的部落首領名以及次生圖騰名稱來作為自己支系的自稱，但仍以濮為主詞。如「羅羅濮」，直譯為「黑虎濮」，意譯為「濮人黑虎支」。「撒尼濮」是取部落首領「撒尼」而得名，其意為「以撒尼為首的濮人」。「諾蘇濮」，「諾」在彝語裡為黑，取於「諾水（金沙江）」之諾；「蘇」同叟、蜀，指的古地名蜀及其蜀地的人，而「濮」則既指祖先居住於濮地，又指這個支系本身是濮人。（註四）

彝族與濮人有族源關係的事實，實際上早已為史家所注意到，只不過是被後來的「氐羌論派」有意忽略罷了。《蒙化志稿》云：

> 倮倮有二種，一種即古之羅羅摩，為哀牢九族之一，……一種為蒲落蠻，即古濮之後。

《中文大辭典》第二十一冊載：「玀玀族即爨蠻之一種。」吳光范《爨迹初探》說：「爨蠻，種族名，古百濮之一種。」（註五）這裡的「倮倮」、「玀玀」、「羅羅」均是以前對彝族的稱呼。所以，呂思勉先生說：「濮，亦作人，又作僕，後稱羅羅，即今彝族。」（註六）在雲南文山州的彝族中，至今還有被稱之為「濮喇」、「濮林

」、「僰人」的三個支系，這是濮人與彝族有族源關係的一個最有力的活證據。

二、濮人的竹崇拜文化

我們以往只知夜郎濮人「民以竹為姓」。實質上，崇拜竹是濮人的一種普遍文化現象。《禮記・王制》載：「屏之遠方，西方曰棘。」鄭玄注曰：「棘當僰人」。（註七）又，《宋會要輯稿・蕃夷》有「棘夷葛獠」之說，這「棘夷」中的「葛獠」當是仡佬（濮人支系）在異時異地的異寫。（註八）可見，棘為濮人史書早有述說。之所以把棘人稱為僰人，明曹學佺《蜀中名勝記》認為：「僰人者……以棘圍之，故其字從棘從人。」（註九）徐中舒先生在其《論巴蜀文化》一書中進一步闡發道，濮人在居住周圍不是構築城防，而是種植棘以作為防衛之用，「因為他們居於棘圍之中，所以就稱之為僰人。」（註十）可見，僰人與作為棘的植物有特殊關係。這裡的棘，當是一種竹，即《辭源》裡所說的「棘竹」，四川俗稱為「刺竹」。（註十一）濮人之所以種棘竹作為防衛，是因為在他們心目中，棘竹除了物質上的作用外，還有精神上的重要功能。棘竹有刺，長勢茂密，既可以作為防衛之用，又可以使人產生聯想，賦予象徵意義，加以崇拜，這對當時的濮人來說是很自然的事。

因為濮人崇拜竹，以竹為族稱，是「竹人」，所以古時的濮又叫「篾」，而篾作為植物名就是苦竹。也因為濮人崇拜竹，所以濮人的一些支系或與濮人有族源關係的民族的一些支系稱謂中，還有竹的痕迹。如夜郎王又稱竹王，夜郎濮人以竹為族稱，就是有史可證的。除此之外，《苗疆風俗考》八附仡佬語：「竹子叫蓋腦」，而「蓋腦」就是「仡佬」的異寫。苗族中的花苗支系自稱「仡蒙」，紅苗支系自稱「仡熊」，黑苗支系自稱「仡姥」。這些自稱中有竹族的意思。（註十二）由於濮人崇拜竹，視竹為祖先圖騰，所以在濮人的活動之地，曾建過不少祭祀竹王的「竹王廟」或「竹郎廟」。如《續道藏》引《搜神記》竹王條說：

> （竹）王即夜郎侯也。廟在施州衛（今湖北恩施——引者注）城東南之東間山下……宋崇寧中賜廟額曰「靈惠」，後其子孫蔓延，崇祀益謹。本朝正祀典，只稱曰夜郎王之神。（註十三）

諸如此類有關竹王（郎）廟的記載，還見於雲貴、川、廣西等省區。

四川濮人的活動之地，崇拜竹，視竹為神靈之物的遺迹相當多。西昌的邛海，古稱邛池，因為位於古邛人（即史稱邛濮）的居住地而得名。據民間傳說，邛海的形成，是龍化為竹救善懲惡所致。（註十四）這種傳說作為邛海形成的信使是不可信的，但作為一種思想觀念

的體現，則說明竹在邛人心目中有神聖的作用。邛地古時還出一種「大節竹杖」，史稱「邛竹杖」。《老學庵筆記》載：

> 笻（笻即邛——引者注）竹杖，蜀中無之，乃出徼外蠻峒。蠻人持至瀘叙間賣之，一杖才四五錢，以堅潤細瘦九節而直者為上品。

據史料，邛竹杖在當時還遠銷印度等國。（註十五）在民間傳說中，有關竹杖化為竹林，竹杖化為庭院供落難者避難，竹杖化為龍助善罰惡的內容很多。諸如，《邛竹寺》云：一老者將竹杖插入土中，化為竹林，人們異之，在旁建了邛竹寺。（註十六）《蘆笙的傳說》云：羅亞父子落難，遇一異人，其竹杖化為庭院供羅亞父子避難。（註十七）因此，邛竹杖在古時並不單是一種美觀而實用的物質用品，而且還凝聚了人們的竹崇拜意識。不僅邛濮的邛竹杖在人們的精神世界裡被視為神靈之物，表現了一種對竹的崇拜意識。就是在與邛濮相隔較遠的川東濮人的生活裡，竹也不是一般的普通物質。古時的梁州（今梁平）有竹變龍護佑當地居民，懲罰邪惡的傳說。（註十八）《華陽國志・巴志》有：「竹木之瓚者有桃枝、靈壽」的記載。何謂桃枝？左思《蜀都賦》劉逵注曰：「桃枝，竹屬也，出墊江（今合川縣一帶），可以為杖。」（註十九）至今流傳於川南僰地的「騎竹馬」的傳說，（註二十）僰人以竹杖顯靈制服惡龍的傳說，以及川南有的地方現在仍有祭竹公神（註二一）的民俗活動，說明川南自古至今一直存在竹崇拜文化。

從史料看，川中濮人的竹崇拜文化遺迹最為豐富。《蜀中名勝記》嘉定州（現樂山一帶）榮縣條說：「邑東榮川即古遁水，河岸有竹王祠，蓋以祀夜郎王者。」（註二二）在川中濮人活動之地，竹王廟遺迹除榮縣外，據《元豐九域志》增訂本卷七載，今邛崍縣曾建過竹王廟；（註二三）《寰宇記》卷七十五載，大邑縣曾建過竹王廟。（註二四）因為川中濮人呼竹為「夜郎」，因而開明氏（註二五）的故治樂山一帶，曾被稱為「故夜郎國」，連河流也叫做夜郎溪或竹公溪。（註二六）

三、彝族的竹崇拜文化

就像父母的基因會毫無疑問地遺傳給子女一樣，一個民族演化為新的民族共同體後，他的一些有影響的文化往往會為新的民族共同體所傳承和發展。所以，由於彝族與濮人有着族源關係，因而濮人的竹崇拜文化不僅被彝族繼承，而且還衍化發展，使之成為彝族文化系統裡的重要內容，既有表現先民心聲的古弦律——竹崇拜神話傳說，又有反映人們崇拜竹的種種民俗事項。

1.竹崇拜神話傳說

在彝族豐富的神話傳說中，有關崇拜竹的內容很多。諸如《阿霹刹・洪水和人的祖先》裡說，發洪水時，兄妹倆乘座的櫃子在水上漂呀漂的，漂到一座石山尖上，山上生長着一叢野茅竹，幾株青楓樹，他們攀着野茅竹和青楓樹跳上石山尖住了下來後，對野茅竹和青楓樹說：「多謝你們搭救了我們兄妹兩個，我們世世代代都會把你們當神主（祖宗牌）來供。」（註二七）貴州一部分被稱為「果」的彝族（又稱青彝），善長竹器編織。他們之所以善長竹器編織，有這樣一個傳說：

> 從前，一個人從河水裡揀到一個竹筒，破開一看，裡面有幾個小孩。他把孩子養大後，一人務農，子孫成為後來的白彝；一人鑄鏵口，子孫成為後來的紅彝；一個編織竹器，子孫成為後來的青彝，善長竹器編織，技藝高超。（註二八）

為了不忘祖先從竹出或因竹助人救人而視竹為父母祖先的神話傳說，還見諸於「阿細的先基」、「查姆」、「竹的兒子」、「跳公節的來歷」、「夷梭榷濮」等古彝文典籍及口碑文學之中。（註二九）文學是社會生活的反映，而神話則是原始人對自然力的形象化、人格化，是處於生產力低下的人們的社會生活及其思想情感的反映。彝族的竹崇拜神話傳說亦不例外。從彝族的竹崇拜神話傳說看，因為竹作為「有益」的東西，竹筍可食，竹生命力旺盛，繁殖快，是以引起人們「有益的、好的感覺和感情」。因為在那生產力低下，人的能力很有限的情況下，對勞動力亦即人口繁殖的需求異常強烈。所以，竹雖然不如動物那樣，與人有許多近似的地方，但其生命力之強盛和繁殖的特殊形態，會引起彝族先民的欽佩、羨慕、聯想，從而把竹幻化和神化，並編織有關的神話傳說，把竹當做自己的祖先圖騰，希望自己和竹一樣，有着旺盛的生命力和繁殖力。因此說到府，彝族有關人從竹出或因竹助人救人而把竹視為祖先的竹崇拜神話傳說，反映了彝族對生殖或生命的追求與崇拜。

2.竹崇拜習俗

彝族的竹崇拜，作為一種「複合性的整體」的文化，除了上述的淵源關係，反映竹崇拜意識的神話傳說外，最為核心的是崇拜竹的民俗活動。

據袁少芬的考察研究，廣西的彝族直到現在仍盛行「跳公節」，每個村寨還有一套領導班子，專門主持一年一度的跳公節活動。跳公節原叫「祭金竹節」，起源於祭祀。跳公節的活動場地，以村寨中特別種植的金竹叢為中心。平時這叢金竹砌以石塊或圍以欄柵嚴加保護

，禁止砍伐，嚴防損壞。跳公節時拆除護圍，並在竹叢前搭一祭台，由畢莫（祭司）唸誦經文後，便在跳公節領導班子的主持下，開始各種紀念及娛樂活動。跳公節完後，再重新設欄保護。（註三十）筆者認為，這「祭金竹」的跳公節，實質上就是岑家梧先生在其《圖騰藝術史》裡所說的「圖騰的跳舞」，（註三一）是圖騰祭祀節。

如果說跳公節是以「娛樂」的方式，在固定的時節裡進行祭祀竹的活動，那麼彝族在對生和死的文化行為上，則使對竹的崇拜意識日常生活化。在廣西等地的彝區裡，當妻子要分娩前，丈夫便砍一根長約兩尺的竹筒，待孩子生下後，把胎衣胎盤裝入竹筒裡，掛在跳公節祭祀的金竹叢上，以示小孩為竹的後代，求竹祖先的庇護。對於這種人口的增殖，先民們不知是兩性關係的結果，認為自己的祖先來自於某一圖騰物，這種「增殖」亦是圖騰物的神秘作用。這種觀念積澱於人們的無意識之中，無形而長期地支配着人們的行為。因此，就是在人們知道了人的增殖原因之後，在一定的時期內，仍對祖先圖騰篤信不疑，把自己創造的新生命寄託於圖騰。彝族生下孩子後，將胎衣胎盤掛在專門種植的，作為跳公節祭祀對象的金竹叢上，正是這種觀念意識的生動反映。

當人們關注自己的生，自己類的來源時，亦就開始了關注自己死後靈魂的歸宿。因為在古人心目中，人的來源之處也就是人的最終歸宿之處。所以在彝族裡，既然認為人從竹出，因而人死後，其靈魂也要回到竹祖先那裡去，「再度變成竹」。這種觀念的物化，就是竹祖靈位，彝族稱之為「瑪堵」。意譯為漢語，「瑪堵」是祖先從竹內來，後人死後也要歸入竹內。對此，有關史料曾有記載。《宣威州志》說，彝人死後，「焚之於山，以竹葉草根……裹以綿，纏以彩絨，置靈筒中，插篾籃內，供於屋深暗處，三年附於祖。」（註三二）類似的記載，還見於《皇清職貢圖》、《大定縣志》等地方史志之中。供奉竹祖靈位，是川、滇、黔、桂四省區崇拜竹的彝族共通的習俗。由於支系的不同，地域的不同，竹祖靈位的形狀亦有差異。諸如，雲南祿勸一帶的彝族，以紅綠線紮許多山竹條作祖靈位；尋甸等地的彝族，以篾籮作為祖靈位；雲南宣威等地的彝族，以竹筒作祖靈位；四川彝族以小木棍鑿槽盛竹片（根）做祖靈位……。竹祖靈位的形式不同，但都以竹為核心，以竹為靈魂的附托與歸宿，以竹祖靈位保佑子孫平安倡盛。所以，其文化因子，都是人從竹出，視竹為祖先圖騰物的觀念。

附註

註一：見呂思勉《中國民族史》中國大百科全書出版社一九八七年版第一九六頁。

註二：參見羅曲「鷹的隱喻」，載《西南民族學院學報》一九八九年

第二期。

註三：《西南彝志》，流傳於貴州的古彝文典籍，全書四百多個標題，約三十七萬多字，是一部記載彝族歷史較為全面的書。本文所引材料，來自貴州民研會一九八六年翻印本。

註四：參閱阿果「試論彝族與濮和滇濮的關係」一文，載《彝族文化》一九八四年年刊。

註五：同註四。

註六：見呂思勉《中國民族史》第一九四頁，中國大百科全書出版社一九八七年版。

註七：對此，龔蔭先生有較詳的考證。請參閱龔蔭「關於濮人問題」，載《西南民族學院學報》一九八七年第三期。

註八：「棘夷葛獠」，轉引自蒙默編《涼山地區古代民族資料匯編》，四川民族出版社一九七八年版，第三五頁。又，《嘉靖圖經》載；「仡佬，古稱獠」。《行邊紀聞》云：「仡佬，一曰仡僚」因此，史家考證「葛獠」為古濮人支系「仡佬」的異寫。請參閱《仡佬族簡史》貴州民族出版社一九八八年版第八頁。

註九：《蜀中名勝記》明代曹學佺著，重慶出版社一九八四年再版。

註十：見徐中舒《論巴蜀文化》，四川人民出版社一九八一年版，第九七頁。

註十一：《酉陽雜俎》對此亦有記述：「棘竹，一名笆竹，節皆有刺，數十莖為叢。南夷種以為城，卒不可攻。」筆者家鄉雷波縣直到現在還可見到這類竹，稱為刺竹或刺笆竹。

註十二：參見《貴州民族研究》，一九八〇年第二期第十三頁至二四頁。

註十三：轉引自《夜郎考》第三集，貴州人民出版社，一九七九年版第二一五頁。又，《華陽國志·南中志》云：「漢武帝拜唐蒙為都尉……因新竹王，置牂柯郡，以吳霸為太守……後夷濮阻城，咸怨訴竹王非血氣所生，求立後嗣。表裘封其三子列侯，死配食父祠，今竹王三郎神是也。」各地竹王廟，現已無存。

註十四：見「西昌城邛海的來歷」，載《攀枝花市故事卷》，四川民族出版社一九九〇年版，第一八一頁。

註十五：《華陽國志·南中志》云：武帝使張騫至大夏國，見邛竹（杖）、蜀布，問所從來，曰：「吾賈人從身毒國得之。」《史記·大宛傳》亦有此記載。

註十六：《雲南群眾文藝》編輯部一九七九年編「雲南民族民間故事選」第三一四頁（內刊）。

註十七：四川民研會編《四川民間文學》第二集第九二頁至九四頁（內刊一九八三年編）。

註十八：同註十七第八一頁至八三頁。

註十九：見劉琳《華陽國志校注》，巴蜀書社一九八四年版，第二七頁

。川東一帶曾是古濮人的生活之地，川東合川釣魚山有一座雙人墓，傳說是濮王、巴王會盟酒醉，擊劍相殺併墓而葬的遺迹。詳見《西南民族學院學報》，一九八七年第三期第七五頁。

註二十：見宜賓地區《民間文學集成資料》第二一六頁（內刊）。

註二一：宜賓江安縣夕家山博物館搜集到一竹公神像實物（對此，台灣《漢聲》有關先生曾前往參觀過）。

註二二：《蜀中名勝記》，重慶出版社一九八四年版第一七八頁。

註二三：此兩處廟宇現已無痕迹。據西南民族學院原宣傳部工作的周富華先生云：當年他所見到的這兩個竹王廟僅名稱而已，其內容為道教文化。

註二四：同註二三。

註二五：開明氏為濮人，崇拜竹的考論，詳見羅曲「驚靈神話之我見」，載四川《文史雜志》，一九九〇年第四期。

註二六：有關四川「故夜郎國」的考述，請參閱王家佑《道教論稿》，巴蜀書社一九七九年版第一一六頁。《蜀中名勝記》載，現成都市郊新津有夜郎溪。另，現樂山市還有「竹公溪」的地名。

註二七：中央民族學院編《中國少數民族神話匯編・洪水篇》第九三頁（內部資料）。

註二八：《黔西北苗族彝族社會歷史綜合調查》詳見貴州民族出版社一九八六年版。

註二九：「阿細的先基」、「查姆」，見中央民族學院編《中國少數民族神話匯編・洪水篇・人類起源篇》。「夷僰榷濮」於近年翻譯，雲南民族出版社一九八九年出版。「竹的兒子」載《貴州少數民族民間文學作品選講》，貴州民族出版社一九八七年版，第四一二頁。「跳弓節的來歷」參見註三十。

註三十：見《西南民族研究・彝族專集》，雲南人民出版社一九八七年版第三八七頁至四〇八頁。

註三一：上海文藝出版社一九八八年影印本，《圖騰藝術史》對祭祀圖騰的活動（跳舞）論述較詳。

註三二：彝族習俗，竹制祖靈位在家供奉三年後，請畢莫舉行莊重的送靈儀式，使死者靈魂離開子孫去與祖先團聚，彝語叫「撮畢」。送靈儀式耗費很大，因而家庭困難者，有的要準備十年左右才能行此儀式。

溫元帥信仰和東嶽廟會

葉大兵

舊時，在浙江省南部的溫州城內，每逢春季，都要舉行一次盛大的以東嶽廟會為中心的傳統民俗活動。時間是夏曆二月初一，從東門康樂坊開始，到三月十六府前街為止，時間長達四十多天。中間以三月三迎溫元帥作為活動的高潮。在廟會期內，溫州各街巷分段輪值，張燈掛彩，紅幔遮天，遍搭彩樓，娛樂活動豐富多彩，百戲橫陳，弦管競作，商店趁此出售貨物，街頭攤販遍地，各種土特產和風味小吃，比比皆是。屆時，各鄉趕會群眾，數以千計，湧進城內。他們穿著新衣、手提禮包，扶兒携女，走親訪友，儼如過節。此俗肇於宋，盛於清，直傳到民國，世代沿襲，延續了六百多年。

溫元帥信仰民俗的由來

溫州的溫元帥信仰，是從泰山神及東嶽爺的信仰衍變而來。我國對東嶽爺的信仰，是山川神信仰的繼續發展。在周代有關五嶽的記載中，已有東嶽泰山神的說法，自戰國至漢代，泰山已成為君主告成於天的封禪聖地。古代人民由於科學知識的低下，他們從對山嶽的自然屬性及生殖功能信仰出發，認為泰山為萬物之始，陰陽交錯。大約從漢代開始，東嶽神開始被視為冥司之主，泰山則成為治鬼之府。魏晉之際，泰山神開始人格化。隋唐以來，歷次帝王對五嶽特別是東嶽備加推崇，累加封號，如唐為東岳王、宋元為東岳大帝。到明代，雖然朱元璋宣布廢除其封號，規定一概稱神，但那時東嶽信仰已在民間普遍流行，其廟祀已不限於泰山，而在全國各地建廟並定期祭祀。由於東嶽爺主冥，分管陰間十八層地嶽及世人生死貴賤，職務繁重。至此，東嶽爺與最初的泰山神，已完全不是一回事了。

關於東嶽爺的人格化，傳說甚多，如在清代，有兩說：一是道教承認的金虹氏（載入道經）；一是《封神榜》中虛構的人物——黃飛虎。可是在溫州的東嶽爺，卻是由道道地地的溫州人上升為神的，並且增加了一項驅瘟祛疫的重要任務。

溫州的東嶽廟神，俗稱「溫忠靖王」。其廟會活動，早在宋代已經存在。據《浙江通志》卷二百十七「永嘉忠靖王」條載：在南宋寶慶年間，臨安（今杭州）的族德觀，以溫州將忠靖王導迎到杭州，進行祭祀（註一）。可見溫州至遲在南宋時已有祭祀忠靖王的信仰民俗

。又據《永嘉縣志》載：元延佑間建造的忠靖王廟，在溫州的八仙樓地方；明洪武間建造的忠靖王廟在溫州的華蓋山上（註二）。到清代，又進一步形成和廟會緊密聯繫的「攔街福」習俗，東嶽神的香火也越來越盛了。

永嘉忠靖王，即溫州地區供奉的東嶽爺，究竟何許人也？據明宋濂「忠靖王碑記」載：其時間還可上溯到唐代。碑文中說：忠靖王姓溫名瓊，溫州平陽人。唐長安二年生，至二十六歲，因舉士不第，幻化為神，為民除災害，於是「遂皆祠王，以祈靈響矣」。

關於溫瓊如何幻化為神？又如何為民除災害的呢？筆者搜集到在溫州地區長期流傳的一則民間傳說，對此作了最好的注腳：

相傳，在唐代，平陽縣有個姓溫名瓊的秀才，長得五官端正，面目清秀，平時為人忠厚善良，喜歡幫助窮人。那溫秀才時運不佳，進京赴考，連連落第，但仍繼續苦讀，力圖上進。

一次，他在溫州城內一座廟宇中，租了一間客房，日夜攻讀詩書。一個晚上，他讀書到深夜，忽然聽到窗外有兩人在輕聲談話；一個粗裏粗氣的聲音說：「嘿，累了一夜，還找不到下手地方，算了吧！」另一個細聲細氣的聲音回答說：「你看見廟旁這口水井嗎？這裏每天挑水的人很多，我看就放在這口井中吧！」溫瓊開了門出去，卻不見人影。他想了一會，悟到這是兩個疫鬼在井

中放毒。他就去那口水井邊，一直守到天亮。

這時，挑水的人從四面八方來到井邊挑水，溫瓊一面護住井口，一面勸說大伙兒：「這井水有毒，你們還是到別處去挑吧！」可是大家不信，說：「這井水又清又冽，我們天天吃，怎麼說是有毒呢？」有人還諷笑地說：「這個秀才，讀書讀糊塗了。」溫瓊看說服不了大家，就高高站在井沿上，說：「你們不信，就讓我以身試水吧！」他縱身往下一跳，就投井死了。後經眾人撈起，全身發藍，已中毒身亡，大家才知溫瓊說的是真話。

為了紀念這位捨身救人的溫瓊秀才，百姓就奉他為神。到了每年農曆三月三，舉行祭祀儀式，表示景仰。人們還抬著他的神像出巡，據說能驅瘟神，保平安呢。後來，皇帝老爺曉得了，就封他為忠靖王，為東嶽泰山神所屬的元帥，其全稱為「東嶽從兵翊靈昭武侯溫天君忠靖聖王」，所以叫東嶽爺；因為他是溫州人，老百姓一直稱他「溫元帥」。其神塑像為藍面、藍手、藍腳，象徵中毒身亡。

因此，溫州民間一直把溫元帥看成是驅瘟逐疫之神。在清代，每年夏曆三月初，都舉行迎東嶽活動。人們請忠靖王偶像出廟，巡行城內外，以驅瘟疫。神出之日，通行大道多設布棚，張燈掛彩，燈燭輝煌，男女雜沓……。到清嘉慶年間，迎東嶽已發展成為溫州民間信仰活動中的大俗。黃漢《甌乘補》引「學惠王靈分佑廟記」說：「今甌

俗，每歲上巳忠靖王迎會……俚俗以神為戲事。」與此同時，「攔街福」習俗於清初又在溫州形成。據清乾隆《永嘉縣志》載：「二月朔，通街設醮禳災，名攔街福，以後循次取吉為之，至三月望日為止。」這一活動和迎東嶽性質相同，都屬驅邪祈福保平安，再加上在時間上的緊密聯繫，使它成為東嶽廟會的一個組成部分，因而進一步推動溫元帥信仰的發展。

東嶽廟會的主要特點

溫州東嶽廟會，有三個顯著特點：

一、和春祈、禳災、驅瘟活動緊密相結合，整個廟會活動分兩個階段進行。

第一階段，民間稱「攔街福」，亦名「平安福」，它是迎東嶽的前奏。時間為夏曆二月初（或二月十五）到三月初二。溫州各街巷分段設醮禳災，祈天降福，榜曰「春許冬還」，是攔街春祈取福之意，故名。清同治戴玉生「甌江竹枝詞」：「春許冬還願若何，家家齊唱太平歌，攔街不用多祈福，但得平安福已多。」那時，騎街搭起花門竹，結上紅彩，掛起精美的燈采，街頭豎起一對高燈，一對頭牌，頭牌上刻著大字，一邊是「春祈良願」，一邊是「閭里安寧」，有古代春讌的遺意，顯然有「春祭社以祈膏雨，望五谷豐登」的古風。街尾

搭起高台，上供福禮，並陳列糕點，以祭神祗。全街店舖居戶，在門口擺設許多祭桌，放置雞、鵝、鴨和其他山珍海味，作為祀品。夜裏，有各種戲劇、曲藝和傀儡戲等演出和迎燈活動，到處燈燭輝煌，歌聲盈耳，「士女夜遊，笙簧夾道，遊人絡繹，至丙夜方休。」

第二階段，為迎東嶽神，即迎溫元帥。當攔街福尚未結束時，從上巳節（三月初三）開始舉行迎神賽會活動，「六街燈火，半月不絕」，把東嶽廟會推向高潮。有詩云：「光明世界瓣香燒，東嶽巡火接翠軺。三月烟火剛上巳，六街燈火又元宵。」

迎東嶽爺前，先行擇日，由寺廟董事用筊杯問神，聽神決定，因此有時不一定是初三。日期擲定後，廟董寫起標紅，即東嶽爺出巡公告（註三），張貼各城門和通衢大道。巡行前一、二天，先雇一人，頂盔環甲，叫做「符司」，手持長竹枝，竹枝上掛一幅藍布，粘貼著一張「清淨街衢」的黃紙，沿街掃塵。所有茅坑（廁所）的旁邊，都焚起稻草，算是熏淨了，叫「符司掃街」。於是三街六巷，各家各戶，都打掃清潔，候神出巡。

迎東嶽的出巡隊，分頭站、二站、三站，前後相隨，茲分述於下：

頭站：最前面是高燈一對，清道的方形旗和畫飛虎的方形旗各一對，兩人抬的大鑼一對。接下去是六對頭牌，分別寫著「肅靜廻避」、「代天行化」、「無門無禁」、「驅瘟逐疫」、「賜福降祥」和「

忠靖聖王」等字。後面是各式各樣的旌旗，再是一大批傘幡。這些傘幡，日間用緞綉花，夜間改用紗的，可以點燈，映出各種圖樣。接著是雇乞丐扮的「五鬼」五人，猙獰可怕，最後押隊的是個巨無霸一樣的大人，金黃色的頭面，是用幾層夾布膠起來做的，面上有四個眼睛，身體用竹篾編成，遮以黑色綢衣，雇一個乞丐在裡面背著走，腰間有太極圈，用紗做成，對外透明，給背的人向前觀看的，手執長矛，足履虎頭鞋，督著五鬼，緩緩而行，叫做方相氏。方相氏，是個「掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而四時逐疫」的神，因為迎神時走在前面，俗叫「開路神」。清孫同元《東甌聞見錄》載：「上巳迎東嶽神，神前有方相氏，碩大無朋，二目炯炯，狀獰惡可怖。」清同治郭鐘嶽也有「溫州竹枝詞」云：「迎神賽會類鄉儺，磔攘喧闐滿市過，方相儼然司逐疫，黃金四目舞婆娑。」

二站：領先的是一對小鑼，後面跟著一大隊人，都是頭戴尺餘高的青紗帽子，穿著黑衣，騎在馬上。這些人都是先許願，出香金，才能參加扮騎的。接下去有七個人騎著馬，排成一隊，個個用朱、絳各色勾臉，手執鋼叉，形容凶惡，俗稱「七煞星」。七星後面有個金色臉，穿著黃馬褂的七星王。最後有四個人，穿著黃衣，抬著忠靖王印和敕亭（俗稱「香爐亭」）。亭後邊有一位押隊的元帥，金臉金盔，內穿金甲，外罩襜袍（叫做文武甲），端坐明鑾，左肘抱一支令箭，鑾旁有四個掛著斬馬刀的侍衛。

後站：走在前面的是兩個頭戴紅黑帽的人，敲著一對小鑼。接著是一對「敬神如在」木牌，再接著是大批形形式式的「罪犯」，他們大都是男童，穿著普通衣服，繫一條罪裙，兩角上翻，塞在腰帶間，在路上步行，俗叫「扮罪人」。《永嘉聞見錄》載：「人家因病許願於神，須於是日往扮罪人，填街塞巷，求祛禳焉。」有的面目黧黑，穿著赭衣，荷枷繫鎖，公差牽鏈押解，琅璫道路，像是遠戍的配犯，俗叫「扮犯人」。又有七、八歲兒童，滿身是綾羅綢緞，傅粉畫眉，似戲劇裡武士打扮，或騎在馬上，旁邊有人控馬、扶持，或坐在囚籠裡扛抬，下面錦團綉被，疊作坐墊，糖果餅餌，羅列跟前，也都稱「罪人」。也有四、五十歲扮罪人，坐在囚籠裡；也有的坐囚車，車裏只有一包稻草，披枷帶鎖，表示罪孽深重。另有一種，身穿綢短襖，腰繫白羅裳，兩臂撐開，用鉤入肉，掛下一條二尺左右紅繩，各吊一只香爐，叫做「祭肉香」。這批人自成一隊，也是扮犯人一類。這些「罪人」，因為自己或家中人身體不健康或因其他險難之事，認為是因前先罪債未清，人們認為，通過扮演罪人，可以借忠靖王之力，消除前衍。小孩要連扮三年罪童，才能免了今生災難。還要事先到廟中掛號，出一、二百錢，真是「罪童畢竟有何罪，舊例還須罰百鍰。」（清同治戴玉生「甌江竹枝詞」）

在「罪人隊」的後面是儀仗隊，有值殿將軍四人，警蹕牌合一對，九曲黃羅傘一柄，細樂一對，又後，太監八人，最後是鑾駕。駕後

，葆羽一對，掌扇一把，駕的四角，有四個護駕的人，大約是親兵，像戲文裏的短靠武生，日間揹旗，夜裏收燈。鑾駕，是金光燦爛的轎子，用八人抬的。司事們頂帽袍套，袍角放在腰帶間，跟隨鑾駕後邊。有以迓客為職業的人，在鑾駕旁邊照顧，凡前、後、左、右、上、下，碰到有妨碍的地方，負責叫道。當儀仗經過其他廟門時，看那廟神比忠靖王的官爵大還是小，而分別禮節，如關聖帝、華光大帝，是稱帝的，比王爵大，那個廟的司事就要在廟門口擺起廻避木牌。迎神司事要用忠靖王名片，向那個神廟投刺。如果是平肩稱王，兩方司事互送香爐，如官職卑小的，那廟的司事要向忠靖王乘輿前獻香燭致敬。

凡出巡隊伍經過的街巷，都有路祭。街口還搭高台一座，上置案桌、虎皮椅，忠靖王香爐置放桌上，前列果餌五碗，茶一甌，燃香燭。神過之處，也十數家，或二十餘家，於街之中，設方桌七、八張，雜陳三牲，糖糕、果品、香爐等物，叩首獻酒，朗誦疏文，敬送紙馬，名曰「路祭」。

迎神賽會的隊伍來到西部，那裏校場演武廳已掛起放告牌，牌上貼著一張忠靖王文告，內容是招致有含冤飲恨的人們，前去告陰狀，說是求忠靖王代他聲冤。其儀式威嚴，帶有恐怖。人們將忠靖王的鑾駕抬進營門，由司事四人將神披上羽衣，扛抬坐在椅子上。這時，炮響三聲，又將神抬進營門，轉入演武廳，坐息片時，作獻茶更衣。突

然，侍從們高聲一叫：「大王升堂！」外面接進發炮三聲，嚴鼓三通，判官皂隸，站班排衙，擺起來放告、投文兩個牌，開了麒麟門，忠靖王又被慢慢抬出來，坐在正中，元帥陪坐左右，七星站堂，扮罪人、犯人的都整齊地站在兩旁。站班的皂隸公差，吆喝三次，長班的叫一聲：「吊犯人！」扮犯人的一齊跪拜，長班又叫「吊罪人！」扮罪人的一齊跪拜，長班第三聲叫「告狀人」，這時，告狀人身着喪服，披頭散髮，手持神香黃紙狀，高喊冤枉，求東嶽爺伸冤。公差先把他趕下去，告狀人仍哭哭啼啼撲上去，如此三次，第三次才允許撲到案前，跪下呈上黃紙疏，哭訴冤情事宜。於是公差把黃紙狀在香爐上焚掉，說聲「聖王知道，聽候定奪」，以後叫告狀人出去，這場所謂「放告」活動就此結束了。

東嶽神巡行一周，需時一、二十天。當神最後歸廟時，不少人點起火把，齊集南大街等候，神輿過來時，不少人點起火把，齊集南大街等候。神輿過來時，人們舉火把亂舞，阻止行進，有說是表示攀輿挽留，要神在外驅逐瘟疫，也有說是助神威勢，用火滅淨邪惡。這樣鬧過一陣，神就歸廟了。至此東嶽廟會才告結束。

二、和民間文化娛樂活動相結合。整個廟會，從頭到尾都貫穿著文化娛樂活動。

在攔街福和神出之日，通街大道，燈燭輝煌，尤以南北大街最為突出，比戶接連，號稱十里，高張布幔，結采懸燈，古玩奇花，琳瑯

滿目，隔簾紅燭，彈唱聲新，各種戲曲演出，管絃齊作，還有那時稀有的留聲機器、西洋鏡、幻燈、鳥獸標本以及時辰鐘等等，都陳設出來，供人賞玩。

對東嶽廟會中豐富多采的文化娛樂活動，筆者曾花了較長時間，分項作了調查。現擇其主要者，分述於下：

(1)燈彩類：主要指專供欣賞的各種懸燈、抬燈、背燈等，其著名的有珠燈、首飾龍燈、百鳥燈、走馬燈、台閣、春燈等。珠燈，亦稱「珠囤」。燈由近七十盞形式各異的珠燈組成。全燈重八百餘斤，四米多高，燈圍十二點三米。全部燈采（包括圖案裝飾）都是用燒制的釉彩瓷珠或琉璃珠串制組成，為國內罕見的大型珠燈。首飾龍，亦叫「紙作龍舟」。一般長三米，寬二米，高二米五，是一只大龍船的結構，前有龍頭，後有龍尾，中間分為五層到七層，每層貼著五彩繽紛的細紋紙，龍腹內點起燈時，燈光照得四周的刻紙通體透明，瑰麗多姿。龍船上有七十多個高台閣和近百個會動的雕塑人物，製作細巧玲瓏剔透。百鳥燈，是用竹篾作骨，外糊彩紙，根據各種鳥的形狀和特性，紮成彩鳳、青鸞、白鶴、孔雀、山雞、黃鶯、喜鵲、斑鳩等，遊行時，在鳥燈內點起蠟燭，配以鑼鼓，一人舉一燈，在廣場上走各種隊形，來往穿梭，歡欣起舞。走馬燈，在燈中置一輪，上貼紙剪人馬等像，輪下燃燭，熱氣上騰，引起空氣交流，使輪轉動，紙像隨而旋轉。台閣，是在搭成戲台形的四方桌或木桌上，由青少年男女構成各

種戲曲人物塑像或表演動作，畫面鮮明，造型別致。最精彩的是扮獨足站在金箍棒棒尖上的孫悟空，身穿一件由幾萬支綉花針（當作猴子毫毛）聯製成的衣服，風來衣拂，線動針幌，映著燈光，閃爍發光。春燈，即用紙燈蓋在壁上，露其三面，都貼有謎語，讓大家去猜，猜中者贈以糕點或信箋之類。

(2)戲劇類：在東嶽廟會期間，各地方戲班都輪著來各條街巷演出，各里還集資搭台演戲數本，名曰「平安戲」。當街五、七步一台，晝夜鑼鼓喧天，到處人山人海，有時幾個戲台並列，各戲班以拿手好戲爭取觀眾，曰「斗台」。這些地方戲有亂彈、高腔、昆曲、和調、傀儡戲等。如亂彈，以唱正反亂彈腔為主，又兼有昆曲、高腔、徽調、灘簧、時調等多種聲腔，曲調有民歌風，長於抒情。劇目大都取材於民間故事和歷史傳說，愛憎強烈，忠奸分明。再加上詞句通俗、表演細膩，形成了樸素、清新的風格。高腔，以唱高腔為主，兼演部分昆曲。其演唱時，沒有絲竹伴奏，以鑼鼓按節拍。其尾句由後台接腔，名曰「幫腔」。發音高亢、激越，風格古老、粗獷，也有用笛子、胡琴、嗩吶等伴奏。溫州昆曲，是我國昆劇的一個流派。它與蘇州昆曲基本相似，抑揚快慢，按固定曲牌演唱，規定十分嚴格，表演藝術上具有樸質、自然、明快等特點。和調，以唱徽調為主，曲調分西皮、二簧兩大類。源自馬燈班，吸收溶合了各種戲曲聲調，故稱。主樂器是小胡琴。其曲調，西皮高亢、激越，二簧轉為柔軟、婉轉，表演

上生活氣息濃厚，具有粗獷自然的風格。還有傀儡戲，即以木人或紙人演劇，俗名「串客」。搭一高台，下部圍以彩布，藝人手執竹柄，在下面掣動，表演騎馬、乘船、撲擊、跪拜，邊做邊唱，儼似真人。

(3)音樂曲藝類：①鼓詞，亦稱「瞽詞」、「盲詞」。多係瞽者以此為業。多數是單人演出。藝人左手執拍板，右手用竹筷子敲扁鼓和牛筋琴，外加小竹梆，有時動用大鑼大鼓。琴聲圓渾、穩厚，別有風味。用方言演唱民間故事和長篇歷史說部。說唱俱全，以唱為主，長於抒情，善於敘事。彈詞，亦叫「坐唱」。七人為一班，自拉自唱，其詞目分昆曲、灘簧二類。每人各司一、二件樂器，分飾生、旦、淨、丑。其樂器有笛、笙、胡琴、敲琴、琵琶等。其他還有道情、花鼓、龍船、清唱（女清音）、說書和吹打班等。

(4)舞蹈類：有①布龍舞：以龍燈形式出現，分紅、黃、青、白、黑五色。每條龍的骨架是竹篾做的，全身十八節，由十八個龍壯士舉舞。每節大約三尺高，圓徑一尺多，中空，可點燭。前為龍頭，後為龍尾，中間各節聯以繪有龍鱗的長布，宛然龍形。最前面有一紅球，由一位壯士把持。舞法多樣，俯仰翻滾，相互圍繞，彷彿一條蜿蜒矯健的游龍。②舞紗龍，以篾做骨架，糊以透明白紗或白紙，再以色彩精刻各種花樣，貼在龍身上，點起燈來，內映戲曲人物，花卉、鳥獸，鮮明生動。由一個人舉著在廣場上表演。③舞板凳龍，亦稱「燈板龍」、「檔龍」。這是一種用樟木和泥木等木材精心雕刻製成的木質

龍燈，在龍頭、龍尾和每節上雕上樓台亭閣和許多小型圓雕的戲劇人物，並且描金上彩，成為彩木雕。燈板龍雖然沉重，但舞起來也能蟠屈起伏，平地迴旋，別有風味。④舞獅，獅由兩人扮演，一為獅頭，一為獅尾。用染上紅、綠、棕黃顏色的長麻繩，綴在布上為皮毛，能表演蹲坐、搔癢、猛撲、翻滾、疾奔、長嘯等各種動作。⑤馬燈舞，大都由十歲到十三歲的男孩表演。每人胸前有一紙紮馬頭，下掛著小鈴，背後有一紙紮馬尾（晚上點起燈），都用帶束在身上，手中拿著一根竹竿當馬鞭，跑起能上下左右擺動，馬鈴叮噹作響。⑥高蹺，表演者腳縛木製長棒，高一尺或三尺不等，化裝各種戲曲人物，沿街邊走邊表演，俗叫「踏高蹺」。

(5)展出類：①擺花祭，有的人家「潔室雜陳花木、古玩、書畫」，供人賞玩，叫「花祭」。②大壽桃，廟會期間，在百里巷、晏公殿巷、埔橋、風神殿等處，都各有堆花的大壽桃一架（用十擔米粉製成），兀峙街心，高與屋齊。壽桃上還裝飾著米塑人物、鳥獸、花卉，莫不精致畢肖。③龍噴水，有的商店在臨街樓中，暗設木櫃，用銅管引水上行，於燈幔下設一鰲頭（或龍頭），口中噴水，日夜不絕。清光緒十四年（公元一九二五年），張棡在《杜隱園日記》中還保留了一段他在該年三月十五日在溫州城內觀看東嶽廟會和欄街福習俗的情景：

溫郡此日各處賽會極鬧，鼓樓下玄坦廟掛珠囤，晏公殿巷保大洋行門首插竿約高四、五丈，上面用米斛串插成屏，兩邊結彩點燈，下面臨河之中，浮各色紙紮魚燈，兩處遊人甚衆，婦女尤多。

三、與貿易活動相結合。攔街福是各條街道輪流舉行的，又長達一個半月。在此期間，各商店都備足了貨物，還苦心佈置門面，有臨街設龍噴水的，有的在店門口懸燈謎供人猜射；有擺上新奇的遊藝，供人遊覽，還有集資演劇放焰火，招人觀賞等等，而且通宵經營，為顧客服務。就是那些未輪到的街巷店舖，也都提前大擺夜市，使市面漸趨繁榮。各種貨物齊全，如南北貨、農土特產、棉布綢緞、日常百貨、文房四寶以及竹木農具等，無所不有。

在街頭，攤販遍地，各種風味小吃，比比皆是，有燈盞糕、魚丸麵、豬臟粉、豬油糕、糯米糕、湯圓、餛飩、米麵、炒麵、燒餅、饅頭、油卵、麻糍、火腿粽、菜豆餅、泡豆腐、洋粉絲、魚球湯、炒田螺、梅花糕、千張卷以及小孩們喜歡的棉花糖、糖人兒、米人兒等各種花色品種，別有風味，津津可口。

站在文化史的角度進行考察，廟會文化是人類社會群體的一種帶有特殊心理的文化活動。它在社會發展史上，以獨特的形式出現，並有著獨特的地位和作用。由於民俗是一種歷史現象。每一社會都有與其相適應的民俗，並隨著社會政治經濟的發展而發展，它們在傳承中

，又具有較大的變異性。綜觀溫州東嶽廟會和溫元帥信仰的發展，大體經歷了三個階段，即開始是種單純的信仰民俗，人們在上巳節祈求天神消災、祛邪、賜福，並出巡溫元帥以驅瘟；以後是借娛神之名，行娛人之實，逐步在廟會中發展了各項文化藝術活動；最後隨著生產的發展，又產生了大規模的貿易活動，至此產生了獨特的合信仰、娛樂、貿易三位一體的傳統民俗形式。這就是溫州東嶽廟會和溫元帥信仰過去所以歷久不衰的主要原因。清嘉慶九年永嘉舉人張泰昌寫的《甌城燈幔記》，是一篇難得的歷史資料，它全面生動地描寫了當年東嶽廟會和攔街福活動的真實盛況：

吾甌處浙東之僻陋，號海上之繁華，敬鬼之風習傳乎騶氏。逐儺三月，揆法乎周官。每屆上巳修禊之辰，輒仿太乙展燈之祀，烟方冒禁水不張，嬉木天以開火城，乃起厥俗，以迎神也。……或見招樂部，建戲本，鑠質為山負之鰲背，銅機引水，轉以龍頭。植參軍之樁，綠衣秉簡，逞倀童之伎；黃帽乘蹻，各徵歌舞於帝江，用助喧闐於人海，則春城啟而雜戲陳也。

溫元帥是吳越地區的地方神信仰

所謂地方神，是指一個民族或地區的人民，為紀念本地區或在本

地區有過顯著業績和具有高尚品質的人物，由群眾自己樹立起來的帶有社會屬性的神祇。以崇拜這些神祇為基礎形成廣泛的地方性民間信仰。人們認為，它們是能夠保護自身利益的神靈。

溫州，古名東甌，地處東南沿海。在遙遠的古代，這裡居住著甌越人，屬東南沿海百越族中的一支。在漢代，越王勾踐第七世孫騶搖，被漢惠帝派到東甌，世稱「東甌王」。騶搖為越裔，他「敬鬼」、「尚巫祀」，並演為風俗。唐宋間，俗信巫祝，行禁忌，好佞佛，並崇拜海龍神，「奔走拜伏，咒誦呶雜。」（宋葉適《水心集》）直至清末，各種鬼神一代代增多，神廟遍布，寺祠叢立。根據清光緒《永嘉縣志》和「溫州攔街福春許冬還請神科書」所載，結合民間調查，溫州地區所奉神祇，以地方神的信仰最為普遍，最具特點。溫元帥就是其中突出的一個。

溫元帥是群眾自己塑立的神，它不見於佛經道卷和文獻所載，也不列入國家祀典。雖然後來也有統治者賜於忠靖王封號，但最初則是群眾根據本身直覺給以供奉，因此帶有濃厚的功利主義，它是群眾認為與自己的生產、生活有著直接關係的被神化了的「人」，作為能保護自己利益的寄託，帶有保護神的性質。所以在溫元帥的信仰中，包含了群眾追求美好生活的願望和強烈的愛憎。由於溫元帥甘於自我犧牲，他先前所作所為，符合人民利益，由此得到人民的愛戴、敬仰。

溫元帥信仰的形成、發展，並盛行那麼久，和溫州的地理環境有

密切的關係。這裡地處海邊，受海洋氣候影響，晴雨無常，冷暖難測，再加上經濟貧困，科學落後，衛生條件極差。舊時曾多次發生鼠疫、霍亂等瘟疫，有整村、整街傳染死亡的，俗稱「大朝年」。故這一帶歷代居民極端害怕瘟疫，又無法抵御，出於對五谷豐登，人口平安美好生活的嚮往，只好求之於神，產生了各種祈神賜福心理，俗信人間禍福，全由神主宰。認為瘟疫流行，乃是瘟神作怪，故樹立溫元帥為驅瘟之神，故每年上巳節前後的東嶽廟會中，在攔街酬神後，必抬溫元帥出巡，「旁街曲巷，必須同歷，終一月」，俗信凡溫元帥所到之處，瘟神盡逐，可保閭里安寧。

舊時在溫州除每年東嶽廟會中出巡溫元帥外，如逢瘟疫流行時，也要迎請忠靖王驅瘟，俗叫「送瘟神」，也叫「送紙船」或「送大船」。清孫同元《永嘉聞見錄》載：

> 每遇瘟疫，民間斂錢建道場、或三日，或七日，設大紙船，內實器用紙錢帛無算，送至海口，焚飄入海，以為將瘟鬼送去矣。

這種船用竹篾作骨，糊以色彩，長約丈餘，寬約七、八尺，中豎三桅，船艙裡所用日常器具均齊，都是紙紮的，十分相似，儼然是海中一只夾板船。送船前，地方父老集合東甌王廟，謀求解禳，互相斂錢設壇打醮作佛事，名曰「羅天大醮」，醮壇前將上述紙船安置廟前。開

醮前，醮坦司事先派「符司」淨街，街巷住戶，都將內外打掃清潔。清晨六時，由各廟司事將府縣城隍、勇南王、莊濟王、博侯王、福佑王以及武穆王、忠靖王等佛像抬出，乘坐明鑾，儀仗前導，先後來到東甌王廟，最後是華光大帝。然後由主法道士向太玉洞天迎來三清牌號，各佛朝見三清後，由三清傳令忠靖王驅逐瘟疫。於是司事們抬著忠靖王像開始巡行安方，到各街巷驅瘟逐疫。在東甌王廟內，道士誦經作法，開始打醮。

道場開始，全城官員都要詣廟拈香，永嘉縣官還要向天帝拜表，乞求保百姓平安。宣讀好後，由道士焚表。這時，全城百姓也紛紛到東甌王廟燒香點燭，所送紙錢、冥鏹，堆積如山，除選貴重的佛經及好的紙錢裝入太神船外，其他全部運到紙爐內焚燒。

忠靖王出巡六天，回廟後即開始送紙船。到夜間，選擇潮水大落的時辰，把大神船上點得燈光閃亮，再用十數人把溫元帥抬出東甌廟大門，後隨六隊人，各執挑燈、火把，高聲吶喊，快步飛奔，聲撼山岳，經大街直奔朔門江邊。沿路商店、人家，都熄燈靜臥，不敢發聲，更不敢在門縫中觀望，行路者如果碰到送瘟神隊伍，也要齊聲吶喊，壯膽前行。到了江邊，將船安置在預先備好的，堆有乾燥草柴和引火物的大竹牌上，由舢板向東拖去。這時，忠靖王還派一元帥（由乞丐扮）駕船送神出海。大約船過永嘉七都江面，就放起火來，將竹牌和紙船都燒了，然後舢板船和元帥船回來，算是已經送走瘟神了，各

神歸廟，道場也告結束。對這種迷信活動，在清代就有人評論：「送他瘟神何處去？海上空漂大紙船。」（「甌江竹枝詞」）迷信作為一種歷史現象，也是我們研究區域性文化的一種珍貴資料。在清光緒年間出版的《吳友如畫寶》中，至今還保存了溫州一帶當年送瘟神的畫面。（註四）由此可見溫元帥是作為地方神中的驅瘟之神而被傳承下來的。

溫元帥信仰和與之相關的東嶽廟會，不僅是溫州一帶獨有的民俗，而且是吳越文化中較為普遍的一種民間信仰活動。從整個吳越文化圈來看，遠從春秋戰國時期起，就有村民社賽的賽會活動，歷代傳承的廟會文化，更是內容豐富。其中溫元帥信仰傳承到清代，其覆蓋面已很大。以浙江省為例，從杭嘉湖平原到東南濱海地區，從麗水山區到寧紹平原，幾乎都有這一信仰活動，有些是名異實同，如瘟元帥、太保、東皇、忠靖王等。現列略表於下頁：

其中以寧波的餘姚一帶最盛，《寧波康熙志》載：「三月二十八日為（東）嶽神生辰，前十餘日，結社禮拜者至十萬人。」《寧波光緒志》載：「自（三月）十二日至二十日，禮拜之會，分為數十社，每社數十百人，鳴金曳幟而帶佛號，邑中叢祠無不偏至。」餘姚的東嶽廟、東嶽殿遍及城鄉。三月間，在朗下、慈溪、泗門、赤港、上虞、肖東、陸埠、車厎、梁弄、四明山等地，均有東嶽廟會和巡東嶽神活動，並演戲、賽龍舟、觀神燈等。在紹興，迎瘟元帥是城區最大的

地名	月日（農曆）	廟觀名	巡行地址	巡行神祇
杭州	不明	旌德觀	城內	祈忠靖王
嘉興	5月15日	修真觀	桐鄉烏鎮	迎瘟元帥
湖州	3月29日	東皇廟	城內	迎東皇
紹興	6月25日	旌德觀	城內	迎瘟元帥
寧波	3月28日	岳王廟	餘姚東郊	東嶽大帝生日
溫州	3月3日—3月半	東嶽廟	城內	迎東嶽
麗水	3月3日	太保廟	城內	巡太保
舟山	3月15日	東嶽廟	城鄉	迎東嶽神

迎神賽會活動，其神坐特製神駒出巡。在舟山，叫「三月半會」，活動範圍很廣，城鄉均有舉行巡東嶽神儀式。各地活動內容，如淨街、出巡、扮罪人等活動，甚至神的傳說也基本相同。（註五）

溫元帥的信仰，不僅是吳越地區有，而且台灣也普遍存在。特別是浙江的祭祀活動和台灣的某些迎王祭典有很多類似的地方，如請道士來作法，舉行好幾天的遊行（出巡），在海邊送一隻船等；同時，在台灣東港東隆宮奉祀神祇也姓溫，也是驅瘟之神，稱「溫王爺」。

不同的是該神的傳說故事和溫元帥截然不同，祂姓溫名鴻，為唐代貞觀年間卅六名進士之一，奉派山西知府，屢建功績，歷任王侯等爵位。後來，卅六進士奉旨巡察各地，不幸在海上遇風沉船，無一倖免，皇上特頒旨建廟，春秋祭祀。另外，台灣還有一個池王爺，相傳他為了救人，就把瘟神携帶的瘟藥全部吞下去，後被人們奉為驅瘟之神，這個故事和溫元帥傳說較為接近。在民間傳說裡，祂們是阻止瘟神實行任務的神明，並在逐疫的儀式裡往往扮演押送疫神的角色。（註六）總之，流行於中國南方的溫元帥信仰，是民俗學家進行比較研究的重要課題。由於神鬼信仰是歷代人們信仰的思想沉澱；作為一種民俗，又是一個國家或民族的社會文化現象。它的內涵十分豐富，既有宗教的，又有民間的；既有經濟的，又有文化的；既有道義的，又有功利的，等等。因此，通過研究，搞清溫元帥信仰的來龍去脈和它所以傳承的原因，分析東嶽廟會中的民族文化部分，如樸質、動人的傳說、燦爛多彩的文化藝術（包括各種民間工藝品）以及它的貿易功能等等，這種豐富我國思想文化寶庫，發揚中華民族文化優秀傳統，是大有裨益的。

附註：

註一：《浙江通志》卷二百十七「永嘉忠靖王」條引「旌德觀記」：

「舊廟祀浙之溫郡，其祀於錢塘，則自宋寶慶二年（一二二六年）始。……」

註二：光緒《永嘉縣志》卷之四「建置、壇廟」：「忠靖王廟，在華蓋山下，明洪武初建……一在八仙樓元延佑間建，一在巽吉山麓，元至正四年建」。

註三：此出巡公告，說明出巡日期，路徑，見附錄一：「忠靖王出巡安方路徑」。

註四：見上海點石齋《吳友如畫報》「大造船」圖。圖上文字於後：「甌郡，自入秋後瘟疫流行，久而不息。九月九日，當道官紳建水陸道場，迎神出巡，計七晝夜，陸則支塔七層，高台上表於穆，郡中文自道憲以下，武自鎮軍以下，共二、三十員，皆到壇拈香，為民請命，水中紙紮大號船一艘，二號船四艘，載以金箔銀箔，儲以日用器具，凡三十六應用之物，無一件不精，無一物不備。至十五日亥時，送至北門外大江中焚化。各廟柱下到者不下千餘人，火把燈球，照耀渾如白晝。焚化後，各人所持燈火概行熄滅，黑暗中由西北方逶迤入城，隨將城門封閉，點燈回廟而後各散，名之曰『大送船』。是役也，所費全貲約二、三千元，皆捐自官民富戶及各行號者。」

註五：見《浙江風俗簡志》（一九八六年浙江人民出版社）如「紹興篇」「元帥會」條載：「薩德觀供奉的元帥菩薩臉是藍色的。傳說菩薩本姓林，是個讀書人出身，一天夜裏，室外明月如潔，他走出書房，忽然見一條毒蛇跌入園中井內。第二天清晨，四鄰來提井水，他說明原委進行勸阻，鄰居不信。無奈，縱身投井。四鄰急忙打撈，已中毒身亡，全身發藍。消息傳開，百姓立廟祭祀，頌其德，取名『薩德觀』，尊為瘟元帥，在司病疫。每年六月二十五有廟會，是紹興城區最大的迎神賽會之一。……」又如「麗水篇」「太保廟會」條：「該廟在麗水山城的東南隅，囿山的頂端。傳說唐時平陽縣有一口水井，方圓數里的鄉民都飲用此井之水。一天，瘟神施毒葯於此井，這事被溫瓊知道，天未亮就守候在井口，不讓鄉鄰飲用，挑水的人接踵而至，爭先恐後地要汲水。溫瓊苦苦哀勸而無濟於事。於是縱身跳入井中，當鄉鄰把溫瓊打撈上來後，已全身發黑，中毒身亡了。事聞朝廷，追封溫瓊為忠靖王。在清乾隆時立廟祀神，每年三月初三舉行盛大廟會。……」等。

註六：見康無惟：《訪問學人田野心得》（屏東縣東港鎮的迎王祭典——台灣瘟神與王爺信仰之分析）——《台灣史田野研究通訊》（中央研究所，一九八九年六月）

民間信仰

忠靖王出巡安方路徑

光緒壹年歲次己酉杏月吉立

駕出行宮，向東進太平橋、上定院，至梯華橋，過三官殿前至石柱頭，由手肘頭巷往七案前，仍過雙井頭，出倉橋行宮，向南大街轉進墨池坊。

由帥府出東轅門向招賢巷轉往高盈里，至洞橋底，由大沙巷仍轉高盈，往縣前，進華蓋橋，至城守署前，進府署，至東公廨，轉西公廨，出宣化坊，直往道署前，至康寧巷，轉「東甌名鎮」，入饅頭巷，過洗馬橋，至韓唐巷，過矮兒橋，到四顧橋，向東往內翰坊，進小新街，大洲橋出，由元豐橋向北大街，入康禾坊，過烏衣巷，向東河洩橋，由橫井巷出東門，過長橋，由土地殿巷至風神殿前，出化魚巷過先鋒殿前，往陡門至鈔關。

由堰頭上仍轉高殿前，從城下進鎮海關，由金釵橋詣國師第出康樂坊口進百里坊，過茶場殿前至石板巷，轉往馬槽頭，過石柱頭往手肘頭巷，至七案前過雙井頭出倉橋行宮，向北大街進兵營巷，詣新殿前，往云抬月陳宅屋前，出大澗巷向北大街進兵營巷，過海神廟前，往白鹿庵，轉過石佛亭前，至七楓巷、土地殿巷，由當店巷至項師橋，往觀橋頭轉永寧巷口，即往萬歲棣頭，轉至巷口，出雙門外，至東城下，至奉思水門頭上，轉由太師坊往江邊至楊府廟前，仍轉鹽倉前，進望江門到橫街，向西，由屯前過柳坪巷到李家村，由恩永堂過往

鈞祥基，出，過太平橋，由上定院前至賣糖巷。

詣三官殿巷，捲素巷，過斗城市院邊，往虹橋，往墨斗巷，出世美巷，過石埠廟前，向西直至八仙橋，進陳天雷巷，過廣惠廟前，出行宮，往新街，出麻行門外，向東城下，轉由西城下至岑腳止。仍轉進永清門，向西往象門，過土地行宮，往徐衙巷至郭公山下，出西門外，過大橋向南至粗糠橋，轉由沐河頭詣案前往岩頭巷過太使殿前，轉由梅埠里至打索巷到祈衙巷，往浦橋，至陸堂殿前止。轉由蓮花棣往盈兒到大教場，過七聖殿前，往龍船夾，過塔兒頭，由大街家往察巷口，過陡門碼道，由城下進迎思門，向泰山宮前匯頭向東，直往油東巷，進呂家橋，由天窗巷至瑞殿前往土地殿巷。

由石門檻皮坊出水渡橋，向東往八字橋，入珠冠巷，由天后宮前出行宮，進三宮殿巷，過衛前，由安平坊巷入白塔巷，轉進應道觀巷，過藍橋慶年坊，進倪衙巷，往抬轎巷祠堂前到上佳橋，由賣醋橋出滄河巷，進丁字橋巷，往大中丞，出巷口，進黃府巷，至城西，由全鎖匙巷進吉士坊巷，往嘉會里至蘇公井邊，出巷口，入蛟翔巷，過狀元橋，由放生池，出里瑞巷，進書堂巷入節烈坊，往清涼橋過育嬰堂前到新橋頭，往至城西，由飛鵬巷出入木杓巷、甜井巷，轉出古爐巷，往莊樓下過楊大王廟前，到花衙巷，轉過竇婦橋至普覺巷，由大士門前出三牌坊，進岑山寺巷，出周宅巷進大麥橋，往蟬街過豐裕倉，由七聖殿巷出，即往三角門外，過妙寺前，轉由水心止。

仍進來福門，往龍角翅，至斜橋頭，往西湖頭，從南首城下轉，由九聖殿過往西城下，轉過大高橋，進由小高橋，往任子巷至候衙，轉泉坊巷，出乘涼橋，過貢院前，往三鳳鳴前，至施水寮，由倉後過王木亭由四顧橋入登選坊，至高公橋轉過寨橋頭，仍出巷口，往東城下蔡宅壇內浣紗巷至舖兒前，過縣水倉，由大雄寺巷出，往小南門外，到山川壇，轉過雙蓮橋，到垟頭，仍轉英宅祠堂邊，入荷花，出南禪橋，往洞橋底，轉過匯昌橋、瓦窯底，仍出，往賓營吳山第一到金絲橋止。

轉由山前腰帶水往倉壇，至甘露亭，仍轉浦橋，出錦金坊，進張家巷，仍轉入土地堂巷，出，進千秋坊，往蟾湖，出虞師巷，進花柳塘，至興隆橋，仍轉出行宮，進瑞安門，往東城下轉西城下，仍出，由大九曲往踏碓巷，過察基橋，出小九曲進府學巷，過青雲橋由岩庵前向北大街，進興文坊，由鐵井欄文湍橋往芙蓉亭，轉由縣學前，即至開元寺巷，由小教場出司禮坊，入祭酒坊，往小新街過小洲橋，出通道橋行宮向北大街，統巡一周，仍轉安平坊進八仙橋行宮至本廟。

時間的認知與分類

台灣現行農民曆及其擇吉行為

呂理政

一、曆法：時間的認知

晝夜循環、春秋來復，是世界各民族在日常生活中都可以經驗到的大自然現象。因此，由觀察自然界的日月運行、寒來暑往，從而制定生活時序的法則，也普遍的存在於各民族，這也是時間觀念產生的基礎。於史有徵的古代文明，諸如：埃及、巴比倫、希臘、印度、馬雅及中國均有相當完備的曆法留傳至今。至於無文的部落民族，雖然沒有經由精密天象觀測而成的曆法，但是或精或粗的都有自己記錄時序、順應節候、調和年中作息的方式。也就是說，不論精密或粗略，全世界各民族都普遍有曆法與時間認知的概念存在，而且由曆法與時間認知也呈現了各民族的特殊社會文化背景。

所謂曆法，就是觀察天象運行，推算「日」、「月」、「年」這幾個自然現象的週期，貫串其間的關係，制定為年月日配合的規則。這個時序的規則，可以預期天象之回復、節候之來臨，使人類社會的活動如：耕種、漁牧、狩獵、航行、營建修繕、祭祀，乃至全年之經常作息，都可以納入一定的週期規則之中，這就是世界各民族制定曆法的本意（高平子，1955:1；鄭天杰，1977:3）。世界各民族的生活環境不同，習俗各異，表現在曆法之中，對於年、月、日不同的配置方式，乃是可以瞭解的。在諸多曆法之中，大別可以區分為三種類型：一為太陽曆，如埃及曆、馬雅曆、以及現在國際通行的格列哥里曆；二為太陰曆，如回曆（伊斯蘭曆）；三為陰陽合曆，如傳統中國曆、印度舊曆、猶太曆等（鄭天杰，1977:8-11）。

將時間予以分類使用的觀念，至少有實用性與象徵性兩方面的意義。在實用性方面，曆法提供傳統歲時行事與農作節氣的作息規則；在象徵性方面，則以曆法為基礎的擇日行為最具特色。本文觀點是將曆法視為文化中獨特的時間認知與分類方式，來說明漢文化對時間的認知與分類觀念，並以流傳民間的農民曆中呈現的行事分類為分析資料，透過擇日（擇吉）行為探討時間分類與行事分類的準則，從而提出漢文化中「擇吉神聖」普遍概念。

二、時間：宇宙秩序的意涵

漢文化傳統宇宙觀中所呈現的「宇宙」，是自然現象及其秩序渾然為一的和諧整體。既然是一個和諧的整體，那麼自然現象及其秩序，應當也是條理分明的秩序系統。最容易體驗的自然現象及最能彰顯自然秩序的，可能是「時間」與「空間」兩者。就字義而言，「上下四方謂之宇，往古來今謂之宙」（《說文解字注》七篇下），即「空間」為「宇」，「時間」為「宙」，最可以理解（或體驗）的具體宇宙現象，即是時間與空間的秩序系統。或者是說，在中國的宇宙觀中，天或自然，被假定性的化約為時間與空間的秩序系統。因此，春、夏、秋、冬「四時」與東、南、西、北、中「五方」，成為時空認知的中心概念（呂理政，1990:5）。

遠在先秦時代，中國人對於時序（時間的秩序）已經有相當深刻的觀察和瞭解。日出日落、月圓月缺、寒來暑往，所呈現的大自然現象，昭示了「時間」的循環秩序。太陽的規律，提供了「日」與「年」（太陽年）的時序；月亮的盈虛，提供了「月」（太陰月）的時序。因此，可以假定自然（宇宙）的秩序系統是由時間系統為核心而推衍開來的。春、夏、秋、冬四時（四季）是古代典籍中最常被提及的自然現象及秩序的典型。茲引錄其要者於下：

> 天何言哉，四時行焉，百物生焉，天何言哉。（《論語．陽貨篇》）

日月得天而能久照，四時變化而能久成。（《易・恒・彖》）
天地以順動，故日月不過而四時不忒。（《易・豫・彖》）
天生陰陽，寒暑燥濕，四時之化，萬物之變，莫不為利，莫不為害。（《呂氏春秋・季春紀》）
日月星辰，或疾或徐，宿日不同，以盡其行，四時代興，或寒或暑，或短或長，或柔或剛，萬物所出。（《呂氏春秋・仲夏紀》）
夫禮本於太一，分而為天地，轉而為陰陽，變而為四時，列而為鬼神。（《禮記・禮運篇》）
天地之襲精為陰陽，陰陽之專精為四時，四時之散精為萬物。（《淮南子・天文訓》）
天地之氣，合而為一，分為陰陽，判為四時，列為五行。（《春秋繁露・五行相生篇》）

象徵時間的「四時」與象徵空間「五方」合而為傳統宇宙觀中時空秩序系統的基礎。四時與五方的配合，其構成條件是相當「自然」的。中國位於北半球，南方熱而北方冷，因此以「南」類比「夏」，以「北」類比「冬」，似乎是順理成章的；又中國的地形自西北向東南傾斜，而東方臨海，春季有溫暖的東南季風自海上吹來，秋季有冷冽的西北季風自大陸中心吹來，因此以「東」類比「春」，以「西」類比「秋」，也顯得相當合乎體驗的事實。當然，我們現在已經知道，這種雖然合乎體驗的事實，僅限於中國人恰在這一地理位置的緣故（如果在南半球則體驗不同），並非普遍的事實。所以，時間與空間系統的配合，原則上是一種基本假設，這一基本假設放入陰陽五行名類系統，成為中國宇宙觀中宇宙名類系統的基礎。

四時、五方與陰陽五行所擴展出的陰陽五行名類系統，為傳統宇宙觀秩序系統的基礎。從陰陽、五行、四時、五方推而廣之的其他若干名類，如：五色、四象（神）、廿八宿、天干地支，及《易經》系統的八卦和太極等，都一直延傳至近代，仍然是普遍而廣為應用的宇宙符號，同時也是諸般術數的基礎。

三、傳統曆法與術數

中國自古以農立國，基於農作物生產的需要，由觀察自然界的日月運行、寒來暑往，從而安排農業活動、制定生活時序的法則，於是引導中國古代天文學的萌芽與曆法的產生。中國的傳統曆法有三個主要特色，第一個特色是曆法和天文學結合發展，所以其內容除制定全年時序之外，還包括天象觀測紀錄、天文算學、天文儀器、宇宙理論等方面（陳遵嬀，1984:184-185）。第二個特色是頒曆權是皇權的象徵，中國古代的天文知識（曆學）是帝王之學，設有專門機構掌管。

在農業社會中，君主以其控制的天文知識，順應天行，制為曆書，預告節候之來臨，以供農事之用，其事甚為重要。能予人民這種曆書者，即成為人民的領導者，承用君主所頒的曆法（奉其正朔），就是承認其統治權的表現。因此，自秦漢以降，凡是改朝換代，除更改國號、年號之外，還要改頒正朔曆法，使治下人民奉行，做為新朝代的皇權象徵。第三個特色是曆法與術數的結合，《史記》自序引《六家指要》云：

> 嘗竊觀陰陽之術，大祥而眾忌諱，使人拘而多畏；然其序四時之大順，不可失也。夫陰陽、四時、八位、十二度、二十四節，各有教令，順之者昌，逆之者不死則亡，未必然也，故曰使人拘而多畏。夫春生夏長秋收冬藏，此天道之大經也，弗順，則無以為天下綱紀，故曰四時之大順不可失也。

於此可見古來曆法與陰陽術數是結為一體的。又《漢書・藝文志》：

> 陰陽家者流，蓋出於羲和之官，敬順昊天，日月星辰，敬授民時，此其所長也。及拘者為之，則牽於禁忌，泥於小數，舍人事而任鬼神。

從以上引文中可知，古代的曆法和術數均源於史官，而有不可分割的密切關係（王夢鷗，1971:489）。

曆法的原始意義是制定時序的法則，提供農事作息的參考，在加入術數思想之後，運用陰陽五行生剋制化的道理，將全年的日子排定行事宜忌，再經由歷代術士變本加厲的增修，配合陰陽五行系統的完成，發展成一套內容龐雜的術數，影響二千年來的中國社會，至今不絕。從觀測自然天象、制為曆法，到大量流通、廣泛用來擇日的農民曆，呈現了傳統中國人從時間認知、制定曆法，而後以擇日之術運作於生活中，以追求福祉的一貫過程。

四、農民曆概說

通書與農民曆是正統曆法的民間版，近世通行的民間曆本，大體上以清曆為準。清朝有天下之後，於順治二年（西元一六四五年）頒行時憲曆以取代明朝的大統曆。至康熙六十一年（西元一七二三年）完成《曆象考成》，乾隆七年（西元一七四二年）完成《曆象考成續編》，於是曆法的基礎大備，官民編曆皆有所準。欽天監除了頒行曆法提供民間編行民曆之外，並於康熙二十二年（西元一六八六年）印行《選擇通書》，做為官府與民間選擇風水擇日之參考。由於民間曆家派別繁多，所宗術數也各有不同，以致各家通書有關風水擇日之說

，各言其是。欽天監有鑑於此，乃修改前代的選擇通書，於乾隆六年（西元一七四一年）刊行《欽定協紀辨方書》三十六卷，以為民間編制通書之參考準則。由朝廷編訂風水擇日之書以為天下準則，亦可見其通行上下之普遍性。而此書流傳至今仍為台灣民間曆家及術家奉為經典之作。

台灣所用通書，以福建泉州繼成堂洪潮和、廣東崇道堂羅傳烈、粵東廣文堂李其生等三家所編撰者為主，尤其是洪潮和三房堂燕通書最為通行。目前在台灣編撰通書者約有二十家（李亦園等，1984:18-19），其編制之法仍以參照上舉諸書為準。發行量更大而廣傳於民間的農民曆，可以稱為是通書的通俗普及版，為家庭常備的「參考書」。現行農民曆的內容，有曆法和術數兩大部份，曆法的內容有：全年新舊曆日對照表、二十四節氣、置閏方式、每月朔望、及日月食概況等，這些曆法內容，目前由中央氣象局年年編算頒發全國，統一行用。民間編曆的工作，主要是在既定的曆日上排定干支、二十八宿、十二值位、五行值日、九星值日等事項，尤其重要的是要排定每日的行事宜忌、沖煞方位和年齡、每日吉凶時刻、每日胎神占方等有關術數的內容。

根據一項問卷調查，台灣家庭的農民曆擁有率為百分之八十三點六，而幾乎百分之百的使用者都用來擇吉日良辰（呂理政等，1985:103）。台灣民間流通的曆書主要有通書及農民曆兩種，前者大抵為

擇日、風水、命相之術家所專門使用，後者則普遍的流通於民間。農民曆的版本很多，從最簡要的「春牛圖」到內容包羅萬象的都有，一般也稱「農曆」、「民曆」、「國民曆」等。其總出版量雖然沒有完整資料可以進行正確估算，但是由其在家庭的擁有率來看，農民曆對於民間的日常生活和禮儀祭典等各層面，應該具有一定的影響力。農民曆的主要內容包含有：天文、氣象、曆法、農事、漁撈等基本資料，並提列有關民間生命禮俗、祭祀、營造、工商、醫事、及重要生活行事的吉日良辰。其他尚有各別版本農民曆的附載內容，或有關於倫理教化、或有關於民俗、或有關於風水堪輿、或有關於星相命理，可謂名目繁多，堪稱是傳統民間的百科全書。

五、時間分類與事件分類

傳統中國曆法可遠溯自殷商時代，自秦漢以降由歷朝政府所頒行的曆法（曆書）雖有一百種以上，其天象觀測或精或疏，測算方法及結果也有若干差異，然而其曆法要旨始終不變。基本上，中曆依四季寒暑定年，以冬至為歲元，從冬至到冬至為一歲；日月合朔定月，以朔旦為月首，從合朔到合朔為一月；一晝一夜為日，周代以前以天明為日首，漢以後以夜半為日首。故年為回歸年（太陽年），月為合朔月（朔望月或太陰月），日為太陽日，是一種陰陽合曆。自殷商以來

，持續用干支紀日迄今不斷，因此曆家稱中曆為「陰陽干支三合曆」（高平子，1955:1）。

中國傳統曆法雖然以準確的融合太陽與太陰曆而著稱，但是最具文化特色的是以天干地支紀年、月、日、時，從而排列出對時間精緻（可說是超乎常識範圍的繁瑣）的分類方式。以現行的農民曆為例，每一個日子可以用五行、六十干支、七曜、九星、二十八宿、十二建除等性質來定義其吉凶。換言之，農民曆中將日子利用上述的六種分類準則，以各別循環的方式分類為一千二百六十種性質，而後以其性質與行事項目對照來定其吉凶。不過通行的擇日並不是將日子所有的一千二百六十種性質均予採用，也因此有五行擇日、九星（飛星紫白）擇日、建除擇日等各有所重的擇日派別。

農民曆中的擇吉行事項目，就現行的曆本來看，有：生育、養育、婚嫁、喪葬、祭祀、豎造、工商經營、農漁牧獵、仕進、官事、醫事等類，而每類下的條目，又有十數至數十用事之多，其內容幾乎涵蓋了生活中的大部份項目。根據筆者的整理，農民曆所包含的擇吉行事項目如下：

1.生育、養育：

胎神占位、求嗣、進人口、（嬰兒）剃頭、（嬰兒）整手足甲、冠笄。

2.婚嫁禮俗：

問名、求婚、訂盟、納采、完聘、裁衣、合帳、安床、整容（挽面）、嫁娶、納婿。

3.喪葬禮俗：

成除服、入殮、移柩、安葬、破土、立碑、修墳、合壽木、開生墳（陽墳）、進壽符、啟攢（撿骨）、洗淨。

4.祭祀祈福：

祭祀、祈福、出火、安香、開光點眼、入廟登座、齋戒沐浴、設醮、設齋、普度、解除、乞巧、（神像）雕刻、（神像）塑繪、謝土。

5.豎造（建築起造修繕）：

動土、修灶、拆灶、作灶、安灶、起基、造廟、造橋、修（造）倉庫、開池厠、造畜稠、拆卸、作陂、放水、開井、造寨、破屋、壞垣、築堤防、開渠、蓋屋、修飾垣牆、造船、造船寨、平治道塗、造車器、修置產室、寄樑、塞穴、補塞、作樑、開柱眼、安門、豎柱、定磉、上樑、安錐磨、架馬、合脊、穿屏、苫蓋、穿井。

6.生活：

探病、出行、行船、會親友、入學、習藝、穿耳、受田、移徙、入宅、安房、分居、汲水、問卜。

7.官事：

臨政親民、上官赴任、上表章、詞訟。

8.醫事：

求醫治病、針灸、服藥。

9.工商經營：

開市、掛匾、掛招牌、立券、交易、納財、開倉庫、納貨財、安機械、作染、合醬、醞釀、破券。

10.農漁牧獵：

畋獵、納畜、捕魚、捕捉（害蟲）、牧養、受魚、結網、栽種、收割、教牛馬、教狗、割蜜、養蠶、經絡。

以上所舉擇日行事項目有一百三十多種類目，但是尚未能包括不同版本的所有行事項目，以此知行事項目分類之繁瑣。時間分類與行事分類兩者經術家（曆家）之編定而註記每日之行事吉凶，即成為農民曆的主要內容。

六、擇日：擇吉行事

雖然，對於像吃飯、睡覺這一類日常行事通常不必擇日擇時，但是相關的禁忌與習俗也不少。如：食物有冷熱、有滋補、有相剋、有食忌，應謹慎飲食；睡覺床位有擇向以定吉凶，床頭不在屋樑下方（免受壓制）、床鋪忌諱鏡子直照等。夜裡作夢則喻吉凶，更有眼跳、噴嚏之兆占。在處處充滿玄機的生活中，對於重要事件謹慎行事的觀念，在漢文化中可謂十分普遍，而其中尤以慎選時間的「擇日」為最典型的例子。

擇日是選擇特定行事的良辰吉日的術數，它所指涉的時間，指的是由陰陽五行學說所擬構的時空秩序系統，而非「實際」的時間。換言之，所謂的「吉日良辰」，不一定是「風和日麗」的日子，而是指行事者、行事項目與行事時間在時空秩序系統中，呈現完全的和諧，就是「好日子」。

殷商的甲骨卜資料中，有卜問祭祀與戰爭之行事吉凶，定某日行事之可否，已經開始有選擇吉凶日之觀念。近年陸續出土的秦漢竹簡《日書》，是當時日者（司占卜之官）用以占候時日宜忌之書（林富士，1988:6）。依秦簡日書的內容，其擇吉行事項目有土木建築類十二項、出門歸家類十一項、嫁娶生育類七項、六畜飼養類七項、日常生活類三項、疾病災異類七項、其他類九項（上引書：附表一）。於此可見當時擇吉行事項目之多及擇日之普遍。至東漢王充在《論衡》中之攻訐擇日之術，亦可旁證擇日在當時社會之流行。至唐以後之曆本，於每日下注吉凶、宜忌，似已成為定則，延傳至今，仍見諸於民間通書及曆本之中。清人羅振玉著有「唐天成元年殘曆」跋文，此曆為後唐明宗天成元年，即西元九二六年之曆本（方豪，1981:910）文曰：「每日下所注吉凶、宜忌，每節候記月令語，與今曆略同，足徵

今日曆本淵源之古。」（上引文：910）。現藏倫敦博物院之宋太宗雍熙三年（西元九八六年）安彥成撰之曆書，其曆序云（上引文：912）：

> 夫曆日者，是陰陽之綱紀，造化之根原，敬授人時，剋定律管。……足下撿吉定凶，公私最要，無過於曆日也。日往月來，始成一歲，凡人年內造作舉動，百事先須看太歲，及己下諸神將，並魁罡，犯之凶，避之吉。

擇日之法，自宋以降，更是流派繁多，不一而足，近代術家所用擇日之法，有叢辰法、祿命法、天星法、七政四餘法、斗首法、運氣法、演禽法、穿山法、紫白法（九星法）、奇門法、六壬法、太乙法、三元法等（鍾進添編，1982:66）。這些林林總總的擇日法，對於非專業術家的人而言，根本無法理解；但是，如果從傳統宇宙觀來瞭解時間分類及使用的觀念，而將擇日行為視為尋求應合時間與人事和諧的象徵行為，那麼「擇吉行事」的意義就不難明白。

七、小結：擇吉神聖

綜言之，傳統漢文化的曆法是時間認知與分類的基礎，農民曆的普遍流通與使用，顯現民間根深蒂固的時間觀念；而擇日中所呈現對時間分類使用的觀念更成為漢文化時間認知的基本特色。從這個觀點來看「擇日」所代表的「擇吉行為」，似已意涵將事件透過擇吉而賦予神聖的意義。換言之，擇日行事的核心概念為應合天數、取得行事與宇宙秩序的「時間」之間的和諧，因而使事件具有神聖的性質。以此觀之，宗教祭典如：建醮、開廟、神像開光、神明安座等，家族儀式如：婚禮、喪禮、分香、移徙、入厝等，皆為審慎擇日以賦予其神聖性之例。在民間，即使是神格最高的天公，其神像開斧、開光點眼、入廟安座等行事都需要擇吉日良辰，因此從儀式意義而言，經「擇吉」的過程而行事即是獲得事件神聖性的意義，至於日子是否真有吉凶，其實並不是最重要的事。

農民曆的普遍使用及其相關的擇吉行為，通常被視為「民俗」，當然也有人斥之為「迷信」。基本上，農民曆是正統曆法的民間版，提供了時間分類的準則，而擇日是時間分類使用的行為；現代社會的擇日行為是否走火入魔，乃至迷信，則非本文之論旨。如果將擇吉視為神聖化的象徵行為，在此應該反省的是：當婚禮不再擇日而行，且缺乏替代性的儀式（如基督教堂婚禮）時，實際上是否也意味了現代婚禮逐漸喪失其神聖性的意義。

引用文獻

方豪
一九八一 「殘存於台灣香港現行曆書中之摩尼教痕跡」，《中央研究院國際漢學會議論文集》：441-450 台北：中央研究院

王夢鷗
一九七一 「陰陽五行家與星曆及占筮」，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第四十三本第三分：489-532 台北：中央研究院歷史語言研究所

李亦園 莊英章 呂理政 宋文里
一九八四 「民間現行曆書的使用及其影響之研究」，台灣省政府教育廳委託研究報告（未出版）

呂理政
一九九〇 《天、人、社會：試論中國傳統的宇宙認知模型》台北：中央研究院民族學研究所

呂理政 莊英章
一九八五 「台灣現行農民曆使用之檢討」 載李亦園 莊英章合編《民間宗教儀式之檢討研討會論文集》：103-109 台北：中國民族學會

林富士
一九八八 《漢代的巫者》 台北：稻鄉出版社

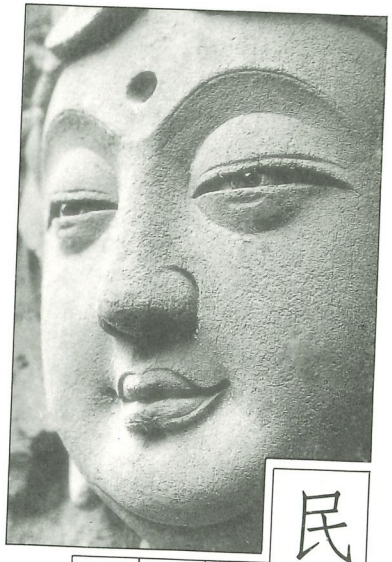
高平子
一九八八 「曆法約說」（上中下）《大陸雜誌》 10(8)：1-11；10(9)：6-9；10(10)：4-13

陳遵嬀
一九八四 《中國天文學史》（第一冊） 台北：明文書局影印

鄭天杰
一九七七 《曆法叢談》 台北：華岡出版公司

鍾進添 編
一九八二 《鐵筆子民曆》 台中：創譯出版社

羅桂成
一九八三 《唐宋陰陽五行論集》 台北：文源書局



民俗與戲曲

兼談慈濟宮祭祀與歌仔戲的興起和傳播

陳松民

中國戲曲是唱、唸、做、打的綜合藝術，它的形成需要一個可集各種藝術一起融冶的熔爐。節日廟會就是孕育戲曲最好的天然熔爐，在那裡，各種藝術形式互相競爭、互相滲透、互相吸收、互相結合，形成一種新的統一體的藝術形式——戲曲。

節日民俗是我國傳統文化的歷史積澱，上古時代已開祖先崇拜之端，到商周時代，對祖宗崇拜之風日盛，在這種節日活動裡，已有戲曲的雛型——「儺舞」出現。《禮記・月令》中就記載有「命有司大儺，旁磔，出土牛以驅寒氣。」《論語・鄉黨》中記有「鄉人儺」。《呂氏春秋・季冬紀》注云：「臘前一日，擊鼓驅疫，謂之逐除。」

可見在先秦時代巫術驅儺儀式頗為盛行。這種「儺舞」是古代「儺祭」儀式中的一種舞蹈，儺戲就是在儺舞基礎上發展形成的戲劇形式，其影響深遠，至今安徽省的黃梅戲仍有其傳統曲調「儺神調」，湖南省的「儺堂戲」、「儺願戲」，湖北省的「儺戲」，貴州省的「儺壇戲」等就是見證。

隋唐時期，中國的封建社會進入昌盛時代，封建小農經濟模式達到了空前未有的繁榮階段，社會經濟的發展與人民生活的相對穩定，給社會風俗演變提供了歷史條件，在節日風俗上向娛樂型演變。「驅儺」也從莊嚴神秘的儀式轉變為街頭演出的小戲。這反映了當時人民豐富生活情趣和相對平衡的社會心理狀態。據《隋書・音樂志》記載，隋煬帝時

> 每到正月，萬國來朝，留至十五日，於端門外，建國門內，綿亘八里，列為戲場，百官起棚夾路，從昏達旦，以縱觀之，至晦而罷，其歌舞者多為婦人服，鳴環佩，飾以花髦者，殆三萬人。

可見其規模之盛。

隋唐的節日演戲風俗到宋代尤甚，就漳州而言，朱子守漳曾頒文「約束城市鄉村，不得以禳災祈福為名，歛掠財物，裝弄傀儡。」（註一）陳淳也曾為演戲濫觴上書：

若漠然不之禁，則人心波流風靡，無由而止，豈不為仁人君子德政之累。謹具申聞，欲望台判，按榜市曹，明示約束。（註二）

中國的節日風俗同中國歷史一樣源遠流長，連綿不斷，在歷史發展中，被打上鮮明的歷史烙印。在形成和發展過程中，許多歷史人物被賦予永恒的生命進入節日，歷史人物也往往給節日賦予新的意義，從而不僅古代藝術得到孕育，而且得以保存、流傳和發展。福建省龍海縣白礁村慈濟宮的祭祀活動和吳本人物神化的結合，直至發展到台南學甲的「上白礁」的盛典，這些活動從北宋傳衍至今已近千年，經久不衰，慈濟宮的節日風俗也給海峽兩岸的文藝發展提供了溫床。

吳本（公元九七九年——一〇三六年）福建省龍海縣白礁村人，家庭貧苦，父母均因貧病交加，在缺醫少藥困境中早逝，於是孑然一身的吳本立志學醫，以普濟眾生超脫苦海為己任。他不茹葷，不娶室，乃雲遊名山古剎，遍訪名醫虛心求教，並注意收集民間單方秘方，採集各種草藥，行醫濟世，「以全活人為心，按病投藥，如矢破的，或吸氣噓水，以飲病者，雖沉痼奇癥，亦就痊愈，是以癘者、瘍者、痈疽者扶昇攜持，無日不交踵其門。侯無問貴賤，悉為視療，人人皆獲所欲去。」（註三）據《閩書舊志》記載，吳本治病時能使用一根五寸長的銅針，在患者經絡上施針，使氣血流暢，再輔以湯藥，探以膏方，「雖奇疾沉痾，立愈。」據傳，吳本曾為宋仁宗母后絲帶診脈

，確診患乳癌，並為她隔幔施針，炙以艾柱，服以丹丸，不久，「母后乳疾速愈，福躬無恙。」景祐元年（一〇三四年），閩南一帶瘟疫流行，吳本帶領徒弟奔走於鄉間，邊採藥，邊治病，拯救黎民萬千。景祐三年（一〇三六年）為治病救人攀崖採藥，不慎跌落深淵以身殉職。由於吳本的高尚醫德和高明醫術深深銘刻在人們心中，惡耗傳來，「聞者追悼感泣，爭肖像而敬事之。」（註四）士大夫為他樹碑立傳，朝庭加封賜號「慈濟真人」、「萬壽無極保生大帝」，並於宋紹興二十一年由鄉宦吏部尚書顏師魯奏請立廟。祭祀吳本也逐步升級達到神化地步。

中國是古老文明的禮儀之邦，禮俗與風俗是緊密結合的，對待死者事死如生之禮，盡管明知「曠野紙錢蝴蝶飛，一文不曾到黃泉」，但總感到是一種內心的安慰。吳本一生「以醫名天下，以濟人救物為念，而義不取人一錢。」（註五）敬奉吳本的慈濟宮祭祀的風俗久盛不衰，「自侯之歿至紹興辛未，凡一百一十六年，而後立廟至乾道丙戌，凡三十一年，又加忠惠顯之封，至嘉定戊辰一十三年，而後增英惠之號，合而計之一百七十有餘年，人心皈響終始如一。」（註六）據嘉定二年楊志撰的慈濟宮碑記載，在祭祀時還作有迎享送神之詞，詞曰：

酒醴清兮餌粢香，雜嘉蔬兮薦侯堂，侯之堂兮深以窈，奕奕寢廟

兮奉妣及考，右歧山兮左龍湫，青衣前導兮侯出遊，民之疾疫兮惟侯是求，侯不來兮吾何以瘳……（註七）

同在嘉定年間，漳州守莊夏作的慈濟宮碑文也記載作有歌詞「俾鄉人歌而祀之。」可見在北宋年間慈濟宮祭祀時是有唱頌歌的文藝儀式。

風俗發展是歷史發展的生活明鏡，一定的風俗是一定歷史階段的社會心理狀態的映射。明永曆十五年（公元一六六一年）初，白礁村青年組成先鋒軍隨鄭成功渡海收復台灣，出征前紛紛來到慈濟宮保生大帝神像前叩頭拜別，並包上一撮香灰帶在身上，以示不忘故土。農曆三月十一日白礁村子弟最先在台南學甲登陸，為了紀念這個勝利的日子，隔年三月十一日，他們來到登陸的地方面向大陸隔海遙拜，寄托思念之情，並模仿白礁村慈濟宮模樣在台南學甲也建起一座慈濟宮。為了永世不忘故土，在學甲慈濟宮豎上一塊「沿革碑」，鐫刻著：「我台人士均係中國移來。」從此，每年三月十一日都舉行上白礁的盛典。在盛典活動中，人們高唱祭歌：

巍巍昆崙山，浩浩楊子江，偉哉中華民族，源遠流長。祖德宗功厚，子孫豈敢忘。

近代以來還有歌仔戲陣組成謁祖行列。

流行於台灣和閩南的歌仔戲和薌劇，它的形成經過三個階段。一是自娛階段的歌仔。以彈唱為主，唱的是各種民謠、民歌（包括錦歌）。二是人神同娛階段。為了參加祭祀活動，藝術形式從靜態說唱發展為動態形式的歌仔陣。三是從祭祀活動中吸收其它劇種的戲劇養料，形成歌仔戲。以後又從祭祀活動中分化為單純娛人的戲曲。

歌仔戲是來自閩南開發台灣的先民，在他們的強烈思鄉心理狀態的推動下，在台灣的各種祭祀活動非常鼎盛的背景下（註八），於十九世紀後期應運而生並風靡一時。公元一九二八年台灣「三樂軒」歌仔戲來白礁村慈濟宮祭祀時，又以它的藝術魅力風靡閩南，從此閩南漳、碼、廈歌仔戲的膾炙人口的「七字調」，「清早起來天光時」不脛而走。白礁村青年人相約成立白礁「遊藝園」歌仔戲班，並聘請台灣歌仔戲師父溫紅土、林鷄鼻、王錦泉來傳藝。石美村也組織了「石美北門研究社」，聘請台灣劉延培師傅來傳藝，至今劉延培師傅的墳墓仍座落在石美村的北洲山上，墓碑面向著他的故鄉台灣。與此同時，在蒲江兩岸的澳茂、錦宅、烏嶼橋、崎港、黃漸尾、路邊甘、潭頭、嶺後、卓港等村莊相繼成立二百餘個歌仔陣與業餘歌仔戲子弟班，廈門的後岸街、廈樂路、草仔垵、中山路也相繼成立四十餘個歌仔館和歌仔陣。從此，歌仔戲就在閩南落地生根，開花結果，載入《中國大百科全書・戲曲曲藝》。

白礁村慈濟宮的祭祀活動在客觀上成了歌仔戲在大陸傳播的橋樑與媒介，一九二八年台灣「三樂軒」歌仔戲來慈濟宮參加祭祀活動，也成了歌仔戲發展史上的一塊里程碑。

附註

註一：清・沈定均主修《漳州府志》卷三十八「民風」「宋郡守朱子諭俗文」。

註二：宋・陳淳《北溪文集》卷二十七。

註三：莊夏「慈濟宮碑」，見《海澄縣志》卷二十二藝文志。

註四：《海澄縣志》卷二十二「藝文志」，莊夏「慈濟宮碑」。

註五：見《同安縣志》。

註六：《海澄縣志》卷二十二「藝文志」，楊志的「慈濟宮碑」。

註七：同註六。

註八：台灣《淡水廳志》記載：「淡地膏沃而生財，亦非用財。凡遇四時神誕，賽願生辰，搬演雜劇，費用無慨。」

毛人傳說與我國古代文化

朱建明

神農架的毛人成為人們酒後茶餘的話題：在那荒蕪人跡的叢山峻嶺中究竟有沒有毛人？他們是人還是猿，或者是其他靈長類動物？諸如此類問題吸引著無數的獵奇者，有關科研單位還組織人員深入神農架進行考察，想一睹毛人豐姿，探索大自然的奧秘。

筆者聲明，本人不是毛人研究者，對於現代毛人究竟是猿還是人諸類問題，無法作出正確的解答。但是，筆者最近收集了不少有關毛人的歷史資料，從毛人到秦宮人，從玉女成仙人到任家大嫂失而復歸……，這些光怪陸離、饒有情趣的故事，反映了我國古代人類文化史的變遷及人們對於大千世界的認識，從中大可開拓讀者的眼界，豐富現代人的知識結構。下面掃其主要略作介紹，以饗讀者。

《山海經》中的毛人記載
——人類起源的探索

當人類由原始人進入文明人，由洞穴生活演進為定居生活，人們的觀念形態發生了根本性質的變化。原始社會以採集天然食物和捕獵現成動物維持生存的落後生活方式雖然已被摒棄，但是人們對於原始人的種種傳統仍有著濃厚興趣，成為文明人認識萬象一個楔記。起初這種傳統只是以認祖的形式出現的，如《山海經》記載：「有毛民之國，依姓，食黍，伐四鳥。禹生均國，均國生役采，役采生修鞈，修鞈殺綽人。帝念之，潛為之國，是此毛民。」（卷十二「大荒北經」）相傳在荒漠的北方有一個毛民國，國人姓依，為禹的後裔，即修鞈所要殺的綽人。又云毛民是黃帝的子孫，據《國語・晉語四》著錄，黃帝之子二十五宗，其有姓氏者為十四人，計十二姓，依姓為其中之一。無論是禹的後裔或帝的子孫，皆系龍的傳人，袁珂「山海經批語」云：「然禹亦黃帝族，則毛民者，雖非其直接裔屬，亦其同族子孫也。」

按照達爾文進化論觀點，早期人類（包括北京猿人），由於剛從類人猿蛻化，人身生毛乃屬正常生理現象，那時的人類可謂是毛人世界。隨著生產力的發展，人類生活不斷進化，開始了以石器製作生產工具，並學會了使用火、耕種莊稼、造房定居，這才擺脫了野人生活

，人類由毛人衍變為文明人。禹的時代已開始了文明人的生活，說毛民是禹的後裔似乎不合人類發展歷史，然而作為禹的第五代子孫綽人，乃屬夏朝初期人，他們生活的年代應為公元前二十一世紀至前十六世紀，此時雖然已進入了文明社會，但尚未完全擺脫舊石器時代落後、野蠻的影響，因此在禹的後代中出現人種退化現象——毛民，並非不可能。同時，夏朝文化已進入青銅器時期，當時的農業、手工業獲得進一步的發展，並產生了文字，在生態適應性和社會適應性方面，都大大超越了以前的年代，因此發生了處於原始人狀態的毛民被屠戮的情況，剩下的毛民被驅趕到了大荒的北方，成為《山海經》中的傳說故事。

如果說這個傳說故事，反映了古代人民進入文明社會後對人類起源的獵奇追忙，那麼晉郭璞《山海經外傳》中的毛民記載，則反映了封建社會中的人們對人類進化過程的探索。其云：

> 今夫臨海郡（按：三國吳太平二年（公元二五年）分原會稽郡置，治所在今浙江省臨海縣）東南二千里，有毛人在大海州島上，為人短小，而體盡有毛，如豬能（熊），穴居，無衣服。晉永嘉四年，吳郡司鹽都尉戴逢在海邊得一船，上有男女四人，狀皆如此。言語不通，送詣丞相府，未至道死，惟有一人在。上賜之婦，生子，出入市井，漸曉人語，自說其所在毛民也。

永嘉係西晉懷帝司馬熾的年號，永嘉四年即公元三一〇年，此時我國已進入封建社會中期。郭璞所說毛民國在恰海郡東南二千里外的大海州島上，按今地理位置，似為東南亞一帶，他們可能是尚未開化的當地土人。說毛民像熊一樣穴居生活，不穿衣服，不懂文明人的語言，顯然是原始人類。像這樣的原始人在文明人的幫助下，竟然也能適應文明社會的生活，這雖然是「外傳」中的軼聞，但也告訴我們，文明社會也能容納落後原始人類，屬於各個歷史時期的人類可以共同生於一個世界中，這種文化落差現象至後來殖民主義侵占殖民地時屢屢發生，雖然兩者有著本質的區別，然而卻反映了這樣一個歷史事實：即各種不同的社會文化可以同存。因為「文化的原則具有彈性，可以適用於現實世界中各種恆變和獨特的狀況。」（《當代文化人類概要》，二四〇頁，北晨編譯，浙江人民出版社）對於這樣一個普遍原則，我國晉代就有人在探究了，而其對象卻是人們所熟知的毛民。

由漢至宋的毛女形像
——道家思想的弘揚者

漢晉時代，有關毛女的志怪小說廣為流傳，如劉向《列仙傳》：

> 毛女者，字玉姜，在華陰山中，猪師世世見之。形體生毛。自言秦始皇宮人也，秦壞流亡入山避難。遇道士谷春，教食松葉，遂不飢寒，身輕如飛，百七十餘年所止。岩中有鼓琴聲云。

一位名叫玉姜的秦宮人（姓不詳），在秦亡時逃入華陰山中避難，成為毛女。玉姜為何拋棄錦衣玉食的生活，來到荒無人煙的深山老林？作者沒有說明，葛洪對此作了補充：

> 漢成帝（按：漢元帝劉奭之子劉驁）時，猪者於終南山中，見一人無衣服，身生黑毛。獵人欲取之，而其人踰坑越谷，有如飛騰，不可追及。於是乃密伺其所在，合圍而得之。問之，言：「我本秦宮人，聞關東賊至，秦王出降，宮室燒燔，驚走入山。飢無所飧，當餓死，有一老翁，教我食松葉實，當時苦澀，後稍便之，遂不飢渴。冬不寒，夏不熱。」計此女定是秦王子嬰宮人，至成帝時，一百許歲。猪人將歸，以谷食之，初時聞谷臭嘔吐，累日乃安。如是一年許，身毛稍脫落，轉老而死。向使不為人所得，便成仙人也。（《抱朴子》）

原來是因為秦二世子嬰的暴政，引起了聲勢浩大的反秦起義，關東的劉邦、項羽直取咸陽，秦宮中的宮女驚而走散，避難來到終南山中，由於長年累月的野山生活，遂成為毛女。與《山海經》記載不同

。毛女是由封建帝王後宮的宮女逃入荒嶺中衍變形成，非為原始人類。

漢晉是我國小說初創時期，也是道教盛行年代，以信奉老莊哲學為基礎的道家經歷了秦漢兩代的演變，滲合了神仙方術之說，形成道教，宣揚道教教義的筆記小說也應運而生，這些小說以神祇靈異為題材，以隱居樂道、長生不老為主題，世稱志怪小說。劉向與葛洪筆下的秦宮人不食五穀，專飧松葉而獲長壽，完全是「道書」；神仙以辟谷為下，然卻則無澤濁，既澤濁則不漏，由此亦可入道教義的藝術翻版。片面追求長生不老，引導人們逃避現實、脫離生活的做法並不足取，但是劉、葛兩人所塑造的富有浪漫色彩的毛女形象給人們留下深刻印象。直至明代還有人提到秦宮人。《金瓶梅詞話》第六十四回，應伯爵說李瓶兒墓地「在梅宣榆之上，名喚做桃花洞，在於湖廣武陵川中，昔日唐漁父入此洞中，曾見秦時毛女在此避兵，是個人跡罕到之處。」秦宮人遂衍化為生活於「世外桃源」隱士的代稱，毛女生活地方，成為避世之樂園。毛女雖全身生毛，形象醜陋，但作者能在形體動作上作美的誇張，如「踰坑越谷，有如飛騰，不可追及。」令人不感到毛女醜陋而厭惡。這種以醜為美的藝術手法，豐富了古代小說的藝術表現手段。

更應看到的，有關毛人傳說故事，由劉向、葛洪開創了新的領域，起到了劃時代的作用。《山海經》一類的神話故事，反映了人們對

人類進化過程的認識及不同歷史時期的人類同存於一個社會的探索。劉向、葛洪的毛女故事則完全不同，他們似乎是在尋找歸璞返祖的途徑，追求沒有矛盾的世界，然而究其實質，卻企圖否定人類的進化，將文明社會中的人回到原始的野蠻社會中去，過原始人的生活，並否認不同歷史時期的人類可以同存於一個社會中，表現了一切皆空的虛無思想，這正是盛行當時的道家思想的表現。漢晉時代的士族在殘酷的封建統治下，不敢正視社會矛盾，清淡玄理，在苟安生活中尋求恬靜心境，掩飾精神上的空虛，於是產生了寄跡於毛女的作品。劉、葛所開創的領域，是以道家思想代替人類進化的探索，毛民不再是人類早期歷史的化石，而是神仙、隱士的代表。

唐宋時期的傳奇小說，以毛女形象為題材的不知凡幾，較有影響的為無名氏《廣異記・秦時婦人》、薛用弱《集異記・玉女》、王明清《投轄錄・毛女》、錢世昭《錢氏私志・東明》等。

唐隨漢規，毛女故事仍以宣揚道家思想為主，但也有自己的特點，即增入了道、釋、儒三教之間的鬥爭。唐王朝是李家天下，而道教尊奉的老子也為李姓，所以有唐一代始終信仰道教，並視之為李姓宗教。據《唐書・玄宗本紀》記載：

> 天寶元年，享玄元皇帝於新廟，二年正月作異仙宮，加號玄元皇帝曰大聖祖。三月享於玄元宮，追號大聖祖父周上御大夫敬，曰

先天大皇。改西京玄元宮曰太清宮，東宮曰太微宮。

由於帝王的推崇，道家思想便成為統治階級的思想。但另一方面，唐代的佛教隨隋代之後，也獲得迅速發展，建造了大批寺庵，刊刻了許多佛教經典，以禪宗為代表的各個教派活動頻繁，在宮廷及民間都有廣泛的影響。由於佛教的急速發展，與產生於中原大地上的中國漢民族宗教道教加劇了衝突。唐初道教代表人物傅奕向高祖七次進言，抨擊佛教，慫恿實行佛教的沙汰。沙門子弟法琳與道家子弟爭辯，被發配至益州。後來武宗破佛，更使佛教發展受阻。（參見中國佛教協會編《中國佛教》㈠「唐代佛教」）。以道家學說為背景的毛女故事也反映了這一衝突，如「秦時婦女」云：

> 唐開元中，代州都督，以五台多客僧，恐妖偽事起，非有主持者，悉逐之。客僧懼逐，多數竄山谷。有法朗者，深入雁門山，幽澗之中，有石洞，容人出入，朗多賚平糧，欲往此山。遂尋洞人，數百步漸濶，至平地，涉流水，渡一岸，日月甚明。更行二里，至草屋中，有婦人並衣草葉，容色端麗，見僧懼愕，問云：「汝乃何人？」僧云：「我人也。」婦人笑云：「寧有人形骸如此？」僧云：「我事佛，佛須擯落形骸，故爾。」因向佛是何者？僧具言之。相頤笑曰：「語甚有理。」問宗旨如何？僧為講《金剛經》，稱善數四。僧因問此處是何世界？婦人云：「我是秦人，隨蒙恬築長城。恬多使婦人，我籌不勝其弊，逃竄至此。初食草根，得以不死。此來亦不知年歲，不復至人間。」遂留僧，以草根哺之，澀不可食。僧住此四十餘日；暫辭出人間求食。及至代州，備糧更去，則迷不知其所矣。

這個毛女故事反映了唐玄宗時期的佛道鬥爭。釋門子弟被視為「妖偽事起」的禍根，被逐至山中。長期生活在深山老林中的毛女因為信守道教養生之道而「容色端麗」。然而即位初來乍到的法朗卻「形骸」可怕，令毛女懼愕。盡管毛女對法朗所言佛為何者及《金剛經》宗旨，「稱善數四」，卻不為佛陀所動，而這位僧人雖然持有《金剛經》，卻無法找尋他的歸宿，可悲之至，這是對佛教及其教徒的莫大諷刺。道釋兩教的鬥爭反映了唐代社會的文化生活，在毛女故事中反映，使作品具有時代感。應該肯定的是，同是秦宮人，《廣異記》所記則是勞動婦女，因秦始皇時，蒙恬築長城，勞頓民役，婦人不堪其弊而逃竄雁門山中。這一故事批判了封建統治階級的苛政，具有一定意義。同時從藝術上說，秦宮人的形象也較漢晉可觀，她竟是一位「容色端麗」的女子；作者寫她見僧時的反應，初是「懼愕」，後又「相頤笑曰」，並「遂留僧，以草根哺之」，似乎是一個善良、樸實而又溫柔的婦女形象。

唐代毛女故事在排斥佛教的同時，對儒學也採取打擊的做法。李唐王朝中也有人主張儒道佛三教合一，唐末改革道教——新道教的出現，則為三教合一的產物，發展了茅山道士陶弘景所主張的「百法紛奏，無越三教之境」的思想。但這一改革過程並非是一帆風順的，遭到了傳統道家學派的反對。《集異記・玉女》反映了道教傳統思想對儒生的排他性，作品敘述了一個信道女子因患病被人們遺棄荒山，仍為儒生侮辱的故事：唐開元年間，華山雲台觀有一婢女叫玉女，四十五歲患上一種奇異的疾病，遍身潰爛臭穢，久治不癒。觀中人懼其污染，將她置於山澗幽僻之處。玉女正痛楚呻吟之際，忽有一道士走來，擲給她青草，並云：「吃後病當癒」。玉女照辦，果然應驗。某日，玉女又遇道士，道士對她說：「雲台觀西二里有石池，每天去投石採芝食，可使長壽。」玉女遵其言，自後筋骸輕健，翱翔自若，如此數十年，長發六七尺，體生綠毛，面如白發。大曆年間，儒生班行達遊學雲台觀，見玉女日日往來於石池採芝，感到好奇。一天他趁玉女不備，「遽捉其髮」，使不能脫身，在玷污其身後，「扁之一室」。第二天玉女變成「皤然一媼，尪瘵異常，起止殊艱，視聽甚味。」行達驚異，叫觀中人問之，玉女備述始終，「計其年，蓋百有餘矣。」眾人放她歸山，「不經月而歿。」傳奇中稱女主人為玉女，雖然是信道之女的通常用名，但由於道教崇拜的神仙之一太元聖母也名玉女（見葛洪《枕中書》），這個名字也就非同一般，她竟然遭到儒生的凌

辱，最後致死，反映了釋道之間的死不兩立，同時也貶斥了儒生的虛偽和殘忍，迎合了當時盛行的唯道獨尊的思潮。玉女故事也有其積極的一面，對封建社會中，婦女遭受蹂躪的命運作了批露，並寄於同情；玉女患病，「遺爛臭穢」，非但得不到治療，反被逐入深山，病體康復後卻又遭到摧殘。將毛女故事與封建社會婦女命運相聯繫，其意義遠出以前有關毛女小說。《玉女》故事情節曲折，並時有高潮，為唐宋傳奇中結構較佳的一篇。

及至宋代，朝廷仍提倡道教，但由於時代的變遷，趙姓帝王不如唐代李姓天子那樣熱衷於方朮神仙的弘揚，因此宋代道教民間盛行宮廷，如對後世頗有影響的張伯端（九八七—一〇八二）《悟真篇》就出於民間。形成了宋代的毛女故事能表達廣大人民意願和心聲的特點。特別當朝政腐敗，統治階級與人民利益發生嚴重衝突時，人們就利用毛女傳說來對朝政進行抨擊，毛女成為反封建、反奸佞邪臣的英雄。更令人感興趣的是，宋代毛女故事大多與蔡京有關。眾所周知，蔡京——北宋末年「六賊」之一，是一個惡貫滿盈、罄竹難書的權奸，他的罪行引起人們憤懣填膺，因為他信奉道教，有人就以毛女故事加以譏諷、鞭笞。《投轄錄》記有這樣一記事：

> 蔡元長（京）自長安易鎮西川道，出華山，舊聞毛女之異，默祈一見。向晚，從者嶽廟燒紙錢，爐中有物，甚異，以告元長。亟

往視之，乃一婦人也。遍身皆毛，色如紺碧，而髮若漆，目光射人。顧元長曰：「萬不為有餘一，不為不足。」言訖而去，其疾如飛。

毛女對蔡京所說的：「萬不為有餘一，不為不足。」是對蔡貪得無厭及奸佞無道的批判，言簡易賅，令人射復。

《錢氏私志・東明》則由毛女宣判蔡京死期，別出心裁：

蔡魯公師成都，一日，於藥市中遇一婦人多髮，如畫中毛女，謂蔡云：「三十年間相見。」言訖不知所往。蔡後以太師魯國公致仕，居京師，一日在相國寺資聖閣下納涼，一人自外突入，直至蔡前云：「毛女有求。」蔡接書其人忽不見。啟封，大書「東明」二字，蔡不曉其意。後貶長沙死於東明寺，因就葬焉。

在蔡京位尊勢重，顯赫一時之際，毛女卻預告了他的死期，表現了毛女疾惡如仇、敢於鬥爭的精神，「東明」一反以往將毛女寫成超脫塵世的處士的做法，令人注目。但上述二篇傳說，將毛女過於神化，特別是「東明」宣揚了天人感應，未卜先知的意識，這是不足取的。並且工作缺乏人物心理活動描寫，用筆太直，因此藝術感染力不強。

明清年間的毛女故事
——新興市民意識的見證

從總體上講，唐宋時期的毛女形象繼承了漢晉時代的傳統，並發展了以醜為美的審美觀念，對毛女的善良美德及反抗精神也有細緻的描寫，謳歌了她的美好心靈，使毛女形象漸趨成熟。

明代隨著商業和城市經濟的發展，市民階層不斷擴大，導致了市民通俗文學——小說、戲曲的繁榮及宗教的退化，封建思想在民主意識的衝擊下，也呈現出衰敗的跡象。帶有濃厚的道教色彩的毛女故事於此時發生了第二次變革，它拋棄了宗教教義的宣揚，而與廣大人民的愛情與家庭生活緊密結合，成為人們日常生活中酒餘飯後的饒有興味的傳奇故事；毛女也完全不同於以往的神仙道化形象，而是以愛情之神或生活中的常人面貌出現，受到了廣大市民的歡迎。毛女故事也由此從浪漫主義走向了現實主義，成為反映現實生活，表達民主意識的武器。這方面較有代表的是楊維禎的「毛女」詩。詩中塑造了一位對愛情忠貞不渝的毛女形象，其云：

沙丘腥風吹腐龍，華陰毛女藏雙魚。
宮中雨露不可食，飧松啖柏留春容。

桃花流水迷紅雾，十二峰頭度朝冥。
自是婵娟有仙骨，入海徐郎豈知故？
衣沐雨，鬟櫛風，槲葉楚楚山花紅。
秦樓歸鏡掩明月，咸陽自送雙飛鴻。

從內容來看，這是一首極為平常的宮女詩，但它與一般的宮女詩却有所不同，謳歌了宮女追求自由戀愛、犧牲自己青春的崇高品質。詩中的宮女原為艷麗嬌美的姝女，當她變成了毛女後，依然保持著纖纖多姿。為了尋找情人，身藏情書，從秦樓來到華陰山，在十二峰上過著「衣沐雨，鬟櫛風」的野人生活。但是她的情人早就入海去了。年復一年，毛女始終沒有見到情人的影踪，但她却堅持與風雨、荒野為伍，廝守十二峰頭。作者選用毛女形象來表現愛情悲劇，是別具慧眼的，因為生活在原始荒涼山林中的姑娘期待人間的溫暖，其事更易引起人們的共鳴。同時詩作另一可貴處，完全擺脫了神仙道化的影響，以現實生活中的少女為基礎，塑造了一位獻身於愛情理想的毛女，不啻是對傳統的理學思想的衝擊。

在清人筆記中，陳鼎的「毛女傳」如同敘述家常，它似一位慈祥的祖母在給孫兒輩講述同村鄰居發生的故事：

毛女者，河南嵩縣諸生任士宏妻也。姓平氏，美而且淑。歸士宏，閱三歲而無子，乃往禱少室。行二十里，度絕嶺，方舍東而徒，以休輿夫。忽猛獸橫逸，平氏驚墜深谷。士宏回頤，皆千仞壁、不可下，大慟而歸。台沙門梵誦，誓不再娶。平氏既亡三年，里有張義，向暨任家，往樵山中，猝聞幽篁深箐間，婉婉呼張義者。義大駭，回頤見一毛女，通體垂黃毫，長大七寸許。因咋舌不敢語。毛女曰：「我任家大嫂也，汝不相識耶？」義驚曰：「大嫂固無恙乎？何幸而得此。」曰：「我初墜緣篠得無損。既而飢甚，見交柯女貞子甚繁，因取食，味殊澀，不可口。三日後，則甘滿頰。三月乃生毫，半載則身輕如葉，任騰踔上下矣。第山中乏水，惟此有泉，渴則來飲耳。不意得與汝相見。」義具道任生哀慕狀。毛女曰：「我已翛然輕舉，與鸞鶴為伍其樂，何如肯復向樊籠哉！為我謝任生，早續姻盟，以豐後嗣。毋徒自苦也。」言已，一躍而往。義亟報任生，任生大喜，即諧義詣樵所取之。伏草中俟三日，毛女果至，直前抱之。毛女曰：「誰耶？」曰：「夫也。」曰：「妾貌已寢，君不足念也。」曰：「我不嫌汝，何忘夙昔之好手？」因泣下。毛女心動，乃允之，遂輿歸。初飲食，腹微痛，踰時而定。半月毛盡脫，依然佳麗也，自是情好益篤。生子女數人，歷四十餘年死。

如果說前面介紹的毛女傳說大都子虛烏有，毛女形象不是神仙，

就是怨女，缺乏生活氣息，有的則宣揚宗教教義，唯心色彩甚濃，令人產生不真實的感覺；那末這則任家大嫂失而復得的故事則如生活中的實事，似乎是一位村姑的極平常的遭遇。任家大嫂墜入深谷為樹盡攀而得無損，以交柯女貞子等為食而得免死，復歸家飲食而得腹痛，踰時夏癒身上毛而得盡脫……，真實地再現了一個農村婦女自人變為毛女，又自毛女復轉為人的過程，毛女傳說由浪漫主義演變為現實主義，為毛女形象的塑造另僻蹊徑。同時人物心理描寫層次清晰，內心活動刻畫細膩，故事波瀾起伏，跌宕有致，引人入勝。反映明清毛女故事在文學上已臻完美。當然故事也有一些針線疏漏之處，如任家大嫂三年荒山生活竟無人發現其踪跡，而這個地方離家只有二十多里路；其婦所墜之谷，乃人仍可砍樵之地，說明其婦完全可以尋路而還等。

毛女故事經歷了明清時期的大變革，最終確立了毛女在中國文化史和文學史上的地位，她不僅是文學史上的典型藝術形象，同時也是人類進化史上的化石，中國道教所崇奉的偶像，市民階層芸芸眾生的代表，她，象徵了各個歷史社會的文化習俗，是中國文化發展史的見證人。我國歷史上毛女傳說恆河沙數，本文難以一一詳備，僅從以上鳳毛鱗角材料中，也可窺見毛女故事的演變概貌，本史為是我們了解古代文化風俗的一個窗口，值得人們去探索、研究。

《史記、舜本紀》與敦煌「舜子變」之比較研究

張貞海撰

壹、緒論

在先秦時期，由於諸子百家相互爭鳴、彼此立說的緣故，是以對於相同的一件事物，往往會有許多種不同的看法及解說。其中，關於遠古時期禪讓政治的主角之一——舜的孝行事跡，即便有多種異說。就目前所能及見的現存資料而言，並概略分之，我們可以將其分為二大系統：「宗之說」與「非之說」二種說法。

主張宗舜說者，大多為儒家者流，他們以舜為孝弟之楷模、人倫之典範，其行足可為後世之法式。主張此說者，計有：《尚書、堯典

》、《孟子、萬章篇上》及《墨子、尚賢篇》等。

至於主張非舜說者，則多屬法家者流，他們以為：舜曾殺弟、放父、娶堯二女，故言舜乃一不仁、不義、不知恭、不知孝之人。主張此說者，可以《韓非子、忠孝篇》為代表，其文云：

> 放父殺弟，不可謂仁；妻帝二女而娶天下，不可謂義。（註一）

由上述的現象及說明可知，在先秦古籍之中，有關舜的孝行事跡——即舜是否為孝子、具孝行，已是異說紛紜，莫主一是了。

這種情況，一直到了司馬遷撰寫《史記》以後，舜的孝行事跡方才未再受到懷疑，而且，其孝子的地位才受到完全的肯定。其後隨著儒家學說的日益興盛，舜的孝行及諸多事跡，遂被人們視為是德行的典範，而且在中國社會的各個階層中，廣泛的流行。（註二）在整個舜子故事的流傳過程當中，此一故事雖然產生了許多的變化，但是，基本上各種說法的內容與情節當是以《史記》為藍本，而後再加以修改而成的，這一點相信是可以絕對肯定的。

以下，我們將以《史記、舜本紀》，與後來舜的故事中，最具故事性、戲劇化的敦煌「舜子變」做一比較，並由其中的異同之處，探討由《史記》這一類的書面文學，過渡到「舜子變」這一類口傳文學的過程中，二者之間究竟產生了那些變化？有那些不同點？首先，本

文將先確定《史記》與變文之間的關係，而後再展開討論。

貳、「舜本紀」與「舜子變」之血緣關係

在比較《史記》與舜子變文之前，首先，我們必須先要釐清「舜子變」與「舜本紀」二者之間，是否具有直接的血緣關係？抑或「舜子變」僅只是承自當時敦煌地區所特有的舜子傳聞而已。為了說明這一點，敦煌本「孝子傳」將成為一項重要的旁證。

由王重民等諸位先生所合編之《敦煌變文集》之「孝子傳」中，計有二則舜子的故事，依其內容所載，其與「舜子變文」當有一相同之來源。於此，個人所持的理由有二：一為就故事之內容而言，「孝子傳」與「舜子變」二種敦煌文獻，其所敘之舜子故事之內容實相吻合。據此，我們當可確認，此二者應是同屬一個來源無疑。再者，就文末題詩而言，在現存之敦煌本「舜子變」之文末，載有二首七言絕句，有趣的是，在敦煌本「孝子傳」第二則舜的故事當中，也同樣載有這二首詩。值得我們注意的是，二者的文字竟全然相同。由此我們亦可證明，其為同一來源乃極其可能之事。

除了上述二點之外，在「孝子傳」第一則文末，曾經標明其出處云：「出太史公本記」。於此之所言，當是「出自太史公（司馬遷）所撰之《史記、舜本紀》」之謂也。我們根據作（抄）者之自云，應

當可以說：「孝子傳」中之舜的故事，乃是源自《史記》的；由此推證，「舜子變」當亦是源自於《史記》（註三），這一點相信是無庸置疑的。

參、「舜本紀」與「舜子變」之比較

《史記、舜本紀》的記載，對於先秦時期眾多的舜子故事之紛雜言論，具有總結其說的作用；它對於後世流傳的舜子故事亦有深遠之影響，故言，其於整個舜子故事系列當中，實占有極為重要的地位。但是，在許多後來興起的故事裏，由於口傳的結果，或資料輾轉傳抄的人為原因，不可避免的，他們的確或多或少的產生了一些異於《史記、舜本紀》的變化，這是口傳文學在流傳過程中所必然會發生的一種現象。基於這個原因，本文將以「舜本紀」與「舜子變」作一比較，檢討兩者之間的差異情況，並推測造成這些不同點的真正原因。

一、舜的鄉里

《史記、舜本紀》嘗言，舜是「冀州之人也」。至若其鄉里之詳情，太史公則未有進一步之說明。敦煌本「舜子變」則說：舜乃「冀郡姚家」人，其中，舜子姓姚，似已成為人所周知之事。至於舜子何以姓「姚」，「舜本紀」自始至終均未曾言及。但是，唐人司馬貞《史記索隱》引皇甫謐之說卻有一特殊的解釋，文云：

「舜母名握登，生舜於姚墟，因姓姚氏也。」（註四）

我們由「舜本紀」與「舜子變」之比較之後，當可顯示出，舜子姓姚，在後世似已成為通說，是以舜子變便直接說是「姚家」了，至若其是否係根據晉人皇甫謐的說法而來，則未敢妄下斷言。

二、父名瞽叟的原因（失明時期）

舜父名「瞽叟」，這一點似乎也已是人們眾所周知的事，但是「瞽叟」究竟是在什麼時候才失明的？到底又是如何才失明的？歷來卻有不同的說法。司馬遷《史記》上說：「重華父曰瞽叟」，又說：「舜父瞽叟盲」，據其所言可知，《史記、舜本紀》當是以為，舜的父親瞽叟原本就是一個先天的盲者。

然而，唐人張守節《史記正義》引漢人孔安國之說，卻有異乎前者的不同看法，其文云：

無目曰瞽。舜父有目不能分別好惡、故時人謂之瞽，配字曰叟。叟，無目之稱也。（註五）

據孔氏所言，其意應當是說，瞽叟之所以名曰「瞽」者，乃是因其人不能分辨是非善惡的關係；「瞽叟」之為詞，並不是一個真正的盲人之謂。

由上述所言看來，漢人對於「瞽叟」二字，老早便已經有了不同的看法，足可見「瞽叟」這一詞彙的真正意義，係因後人對於「瞽」字的不同認識，因而賦予其不同的意義。

再其次，我們由敦煌「舜子變」所記載的內容看來，瞽叟先前實並未盲，只是在害舜——「填井」之後，兩目遂因而失明。由此我們當不難看出，「舜子變」主要是在強調罪罰的概念，及故事的合理性和感人效果。於是，瞽叟之名與其所以失明的原因，又多了一種不同的解釋。

三、殺舜的動機與主謀者

舜的家庭成員十分地簡單，總共才只有四個人而已。在如此簡單的家庭裏，卻有一位舉世聞名的孝子，及三個桀傲不馴的人，而且鋪衍成一則千古傳誦的故事。

在舜子故事中，「殺舜」情節是舜子故事的重點之一，於此三人皆懷有惡心的情況底下，到底是誰想要置舜於死地？這就成了一個非常有趣的問題。

有人主張：意欲殺舜者乃是瞽叟，此說可以《史記、舜本紀》為

代表，其說云：「瞽叟愛後妻子，常欲殺舜。」由此可知，瞽叟之常欲殺舜的理由，乃是因為他溺愛「後妻子」的緣故；換言之，瞽叟為殺舜事件的主謀者。然而，《史記》上卻又有另外一段記載，此段文字為「殺舜」之主謀者究竟為誰，提供了另外一種說法，其文云：「瞽叟頑，母嚚，弟象傲，皆欲殺舜。」根據這段話，瞽叟、後母及象三人，對此家庭中的特殊份子——前妻之子「舜」，都有一份芥蒂存在，是以皆有除之而後快的念頭。

除了上引《史記》的二種說法以外，敦煌「舜子變」又為此一問題提出了另外一種解釋。其說認為：由於「舜有孝行」故而遭「後母嫉之」，並且譖之於夫。據其所言，其說與《史記》所載實大異其趣，其重點當謂，殺舜的主張已不是瞽叟個人的念頭，而是出在舜之後母的身上。

我們依據敦煌「舜子變」所言，當可看出，《史記》與「舜子變」之間的人物形象已經做了細部的修正了。在「舜子變」中，個性最壞的人當是後母，其父瞽叟已淪為配角，他只是個受後妻挑撥，並想假借其手，而欲做出殺前妻子舜舉動的工具而已。敦煌的舜子故事似乎有為瞽叟脫罪的嫌疑。由此可見，「舜子變」是十分強調人倫親情的。或許，舜子變的作者乃是就一般的人倫親情而言，並且認定，舜父瞽叟實不可能有這種踰越常情——父殺子，有違人性的事情發生。而且，就一般的情況而言，繼母對前妻之子大都不是十分鍾愛的，所

以敦煌「舜子變」就特別針對這種現象來加以發揮，是以有異乎前人之說的內容產生。

四、殺舜的方法

在《史記、舜本紀》中，記載瞽叟殺舜的方式有二：一是命舜塗廩，而於其下縱火；一為使舜穿井，而下土實井。敦煌「舜子變」與「舜本紀」的記載相同，也都是敘述瞽叟藉著「修倉」與「淘井」的機會，進行謀害舜的行為。由此可見，「舜本紀」的基本情節到了敦煌「舜子變」中，並無太大的改變，它僅只是在細部情節上稍加修飾而有些微不同而已。如：「舜本紀」記載縱火之人為「瞽叟」；而「舜子變」則言：「第一把火是阿得（後）孃，續得瞽叟第二，第三不是別人，是小弟象兒。」又如：「舜本紀」記載填井之人乃是「瞽叟與象」；而敦煌變文的敘述則言，只是瞽叟一人（貞海案：其妻在旁邊，然並未動手幫忙）而已。這些都是兩者之間「同中有異」的部分。

五、舜逃脫的方式

在舜子故事中，瞽叟謀害其子舜的方法有二，而舜到底是用什麼方法才得以逃過此一厄運與劫難的呢？根據「舜本紀」的記載，在瞽叟第一次的謀害過程當中，舜是利用二個斗笠，才得以在熊熊烈火中，由倉庫頂端飛下逃脫。關於此一情節，「舜子變」的敘述與「舜本紀」是全然相同的。

至若二書的差異之處，殆為瞽叟的第二次謀害。根據「舜本紀」的記載，舜子在瞽叟的第二次謀害中，是以「穿井，為匿空，旁出」的方式才得以脫困的。但是，「匿空，旁出」一語之義究竟為何，歷來卻有許多不同的看法。唐人司馬貞之「史記索隱」引述《列女傳》的說法云：「龍工入井也」（貞海案：此段文字，《四部叢刊》本「古列女傳」未見，疑為佚文也）。「舜子變」的敘述則異於前說，以「井中金銀」的這個因素來強調後母謀害之心所以日熾，及不得不如是為的原因；並且運用了「帝釋化龍」的神奇情節來解釋舜是如何「匿空旁出」的。舜子變文的說法，充分發揮了人類的想像力，愈益使得敦煌的舜子故事饒具趣味性與神奇色彩。顯而易見者，變文的情節是根據《史記》而來的，它改變了「舜本紀」原本平實的記載，而以司馬遷文中的某些文字加以渲染而成。

假使我們將舜視為凡夫俗子一樣的常人，那麼，他萬萬無法在瞽叟蓄意謀害，以土填井的過程中逃了出來，他必須仰仗外界的幫助，才有可能逃離險境。「舜子變」想必就是在這種觀念之下，因而加入了「帝釋」這一個角色，而這樣的想法，東漢劉熙也曾提出過，劉氏言道：

> 舜以權謀自免，亦大聖有神人之助也。（劉宋裴駰《史記集解》引）（註六）

在上引劉熙之文中所言的「神人」，未審為何人？而「舜子變」則直截了當的將其說成是「帝釋」，此種說法，乃是構築於「真命天子」必有「神人」一類的神靈相庇護的想法下而產生的。其說之是否可信，則完全視乎人心想法了。再者，在敦煌的文學作品中（此特指變文），有許多是以佛教的俗講形式及其說法來解釋中國的歷史傳聞的，舜子變文的故事，就是一個非常明顯的例子。（註七）

六、躬耕歷山與娶堯二女之時間

「躬耕歷山」與「娶堯之二女」是舜子故事中的二大事件，但是，到底那一件事情是先發生的？那一件事情是後發生的？歷來卻又有不同的說法，此乃一十分有趣的問題。《史記》云：

> 舜年二十以孝聞，三十而帝堯問可用者……於是堯乃以二女妻舜……舜耕歷山。

根據這一段《史記、舜本紀》的記載，舜在二十之年，早已以孝聞名，而其父瞽叟卻早有殺之之心；舜在三十之年娶堯二女為妻，並且耕

於歷山，其後方才有二次的謀害事件發生。但是，在敦煌「舜子變」中，卻將故事的次序予以顛倒，反而變成了：先有二次謀害事件的發生，所以舜才逃到歷山去居住；堯帝風聞舜之孝行，才妻之以二女的。以下，茲將《史記、舜本紀》與敦煌變文之內容，簡表述之如左：

舜本紀	舜子變
娶堯二女——耕於歷山——二次謀害事件	二次謀害事件——逃到歷山——堯妻以二女
	（十年以後，以孝聞名）

《史記、太史公自序》曾云：「拾遺補佚，成一家之言，厥協六經典傳，整齊百家雜語。」據此，個人相信，太史公之說當是有所本的。至於「舜子變」為何會作如此之調動呢？其所根據的又是何種資料，其理由究竟安在？個人猜測，極可能是講述者（記錄者）認為，如是之情節安排，較諸太史公的說法合理吧！因舜若果如「舜本紀」所言，此時他已具備有天下共主女婿的身份，瞽叟當不致於有此瞻量而要加以謀害，所以便將整個故事的次序加以重新調正，以為如是方能符合常理，它的著眼點想必是基於「合理性」的因素。

肆、結論

經由上述的比較，我們當可看出：「舜子變」應是根據「舜本紀」而來，而且，此二者之間的確具有前後相承的血緣關係。由此一點，我們更加可以肯定「舜本紀」在相關的舜子故事中之突出地位。

至於《史記》與敦煌變文，二者之間之所以會存在有許多不同點的原因，個人認為，這應當是民間文學口傳的一個必然結果。由於民間文學具有「變異性」的關係，是以使得許多的故事在流傳的過程當中，產生了許許多多的改變。再者，造成這些故事產生變易的理由，經由本文上述的論述可知，講述者本身對於故事的認識程度與理解的深淺，應當才是造成故事變易的最大主因；而他們對於故事內容與情節發展過程的「合理」與否，又是他們何以會如是說的原因所在。（註八）

附註

註一：見陳奇猷撰《韓非子集釋》（漢京文化事業有限公司，民國七十二年五月影印本），卷第二十「忠孝篇」，頁一一〇八。

註二：顧頡剛「虞初小說回目考釋」（本文原載一九二五年《語絲》第三十一期，修訂後刊載於一九三一年《史學年報》第三期。其後又作大量修訂，現收錄於《顧頡剛古史論文集》第三冊，中華書局，一九八八年八月，第一版，頁一—八七，今據此。）一文云：「舜的故事，是我國古代最大的一件故事，從東周、秦、漢，直到晉、唐，不知有多少萬人在講說和傳播，也不知經過多少次的發展和變化，才成為一個廣大的體系；其中時地的參差，毀譽的雜異，人情的變化，區域的廣遠，都令人目眩心亂，捉摸不定。」（頁五），顧氏於此文中，針對歷代舜之事略異說有所詳考，然卻未及變文者。本文即擬針對此點稍加補充說明。

註三：本文原為個人於民國七十八年修習金榮華教授之「民間文學研究」課程之期末報告，據以修訂而成者，爾後，又閱及王三慶師所撰之「《敦煌變文集》中的『孝子傳』新探」（《敦煌學》第十四輯，新文豐出版公司，一九八九年四月，頁一八九—二二〇）一文，王師亦有相似之言，文云：「爾後載舜子行者皆自《史記》發揮。……尤以『詩曰』以下二首，與舜子變全同，則其過渡遺痕猶在焉。」（頁一九七—一九八）特此誌明。

註四：見新校本《史記》（鼎文書局，民國七十四年三月，七版）頁三十二。

註五：同註四。

註六：同註四，頁三十五。

註七：潘師石禪於「敦煌變文新論」（見《敦煌變文集新書》，文化大學中文研究所《敦煌學叢書》第六種，民國七十三年一月，初版，頁一二九七—一三二二）中云：「敦煌寫本，題目標明變文的，頗多是演唱非佛經的動人故事，但仍舊看得出從俗講變文演變而來的痕迹。……至若舜子變，斯四六五四存前題舜子變一卷，伯二七二一存後題舜子至孝變一卷，這是前後題都標明是變文的。……然而這種變文，已演變到除偶有詩句外，全部只講不唱的程度，幾乎和後世的短篇小說相彷彿，從源到流，它的脈絡是很清晰的。」（頁一三〇八）

註八：本文所引用之「舜子變」及「孝子傳」舜之故事二則之文字，係根據潘師石禪《敦煌變文集新書》（同上註，頁九五一—九五九；頁一二五七—一二五八）之所校訂者，文中不另標明頁碼，特此註明。

馮夢龍《古今小說》中的梁祝故事

兼談江蘇省民間梁祝故事

高國藩

馮夢龍是我國明代著名的民間文學研究家。生於萬曆二年（一五七四），卒於清初順治二年（一六四六）。他編著的《古今小說》二十八卷「李秀卿義結黃貞女」中，收有一篇梁祝故事，由於他是蘇州人，結合各種資料來看，它也是一個典型的江蘇流傳的梁祝故事。此故事對研究江蘇梁祝故事比較重要，本文特就此角度來加以探討。

一、祝英台，宜興人

《古今小說》云：「有個女子，叫做祝英台，常州義興（註一）人氏」，又說梁山伯是蘇州人。祝英台確是宜興人，結合方志與詩文看，祝英台宅就在宜興，馮夢龍的說法有着十分雄厚的古跡基礎。

由各種《宜興縣志》可見，當地有多處祝英台的古蹟。一、祝英台墓；《宜興縣善卷鄉志》云：「祝陵村，得名由來，相傳晉代奇女子祝英台陵墓所在，故名之。」清代楊丹桂有「祝英台墓」詩：

春草滿巖阿，拖霞修帔多。花飛埋艷骨，月吐對新蛾。落日倚湘竹，回風傍女夢。空山無限恨，川上憶臨波。

善卷鄉有胡橋，鄉志稱「胡橋頭為梁祝合墓處」，胡橋即今日北雙橋。當地傳說梁山伯家在胡橋鎮下東村，為梁祝合墓化蝶處。二、碧鮮庵：祝英台住處，最早見宋薛季宣「遊祝陵善權洞」詩：

萬古英台面，雲泉響珮環，練衣歸舊府，香雨落人間。蝶舞凝山魄，花開想玉顏，幾如禪觀適，游魚戲澄灣。左右蝸蠻戰，晨昏燕蝠爭，九星寧曲照，三河獨向營。世事嗟輿表，人情見死生，阿誰能種玉，還爾石田耕。

詩注云：「寺故祝英台宅。」（見《浪語集》）此為最早見的英台為宜興人，故盛傳。明代邑令谷蘭宗「祝英台近」詞並序云：

陽羨善權禪寺，相傳為祝英台宅基，而碧鮮巖者，乃與梁山伯讀書之處也。予省郊兩舍於此，見其巖勢巍聳，壁立數丈，真是文娥仙境，但竹石陸離，花芝淒冷，有可傷耳，因題其岩，復作詞一闋，亦取其舊名云：草垂裳，花帶靨，春筍細如筋。窈窕岩扉，苔印讀書處，看他墨灑烟雲，光流霞綺，更誰伴儒妝容與。無塵慮，恰有同學仙郎，窗前寄冰語。芝砌蘭堦，便作洞房，覷祇今音。杳青鸞穴空丹鳳，但蝴蝶滿園飛去。（碧鮮巖碑）

按史志云：善權山巖前有巨石，刻云：祝英台讀書處，號碧鮮庵；昔人有詩云：蝴蝶滿園飛，不見碧鮮（庵），空有讀書壇。俗傳英台本女子，幼與梁山伯共學，後化為蝶，地善釀。陳克有「祝陵沽酒清若空」之句。按碧鮮庵一名碧鮮巖，今石刻六字已亡，惟碧鮮庵長碑三大字，字形瓌瑋，謂是唐刻。化蝶事有無不可知。碧鮮本竹名，碑刻現在，無作蘚者，王志誤作蘚，詩句平仄粘不可讀。華詩作碧仙亦屬傳聞之誤。

以上谷蘭宗詞錄自《重刊宜興縣志》卷九遺址，清阮開基，高伯揚等修，清康二五年修，嘉慶二年重修，光緒八年刻本。以上「按」

語為編者寫，非原詞按語。由此可見：碧鮮庵，也就是「碧鮮岩」，也就是「祝英台讀書處」。

宜興縣的祝英台居處碧鮮庵（岩），明清時代詩人們多有歌頌。

(1)明朝華察「游善權碧鮮岩詩」云：

落日下空門，齋鐘出林莽。偶茲叩精廬，再宿翠微上。舊遊不知處，但見松杉長。岩虛露氣清，坐覺心魄爽。月白山牖高，夜靜風泉響。遂令寤寐中，超然脫塵網。雲壑永棲遲，願言稅言鞅。（《岩居稿》）

(2)明陳維崧「洞仙歌」「善卷洞」詞云：

天風忽下，辟破青紅繭。夸父愚公弗剪。看千螺倒矗，萬笏斜垂。鋪碧蘚，一屋間雲自鍵。玲瓏光上下，一串銀房，遍借虛空梁層巘。洞底洞還生，下有泉鳴，聲聲亂，雲中雞犬。只石怕，春寒悄無人。却走入墻陰。化成雷篆。（《米絲詞》）

(3)清任映垣「祝英台讀書處」詩云：

紅紫秋花浥露開，讀書台畔一徘徊。早逢木葉蕭蕭下，何處吟魂冉冉來。粉蝶雙飛還以舞，羅裙五色未全灰。壁間剩有相思句，拂蘚搜尋那忍回。

(4)清朱受「前溪竹枝詞」云：

詞人墓近頤山麓，宿草萋萋怨不任。腸斷江南賀梅子，雨蒲風絮掠春陰。叢筠秀木綠成圍，零落妝樓委夕暉。生小祝英台下住，慣看蝴蝶作團飛。

(5)清湯思孝「碧蘚岩」云：

涼風墜空葉，悄然心已愁。淺寐颯欲驚，披衣下層樓。斜陰雨後暖，斷壁濕更幽。冷蝶尚飛飛，美人安可儔。瀋浥海棠艷，露凝泫淚流。故址是耶非，芳魂來此不。感嘆日雲暮，躑躅山之湫。我思杳且深，白雲去悠悠。

(6)清許凱「祝英台碧鮮庵」詩云：

女慕天下士，遊學齊魯間。結友去東吳，全身同木蘭。伯也不可從，潔已殉古觀。信義苟不虧，生死如等閒。蛺蝶成化衣，雙飛

繞青山。捨宅為道院，祝陵至今傳。當年梳妝台，即漢風雨壇。嵯峨石壁下，遺庵名碧鮮。春秋薦蘋藻，靈響來珊珊。晴天披石發，慌惚見雲鬟。

(7)清張起「遊國山龍岩憩善卷寺訪碧鮮岩故址」詩云：

祝陵遺址見荒台，玉虎無人汲井回。一樹桃花蕭詩外，夕陽深處磬聲來。

(8)清黃理中「碧鮮庵」詩云：

碧鮮岩似染，苔綠隱花枝。仙子讀書處，殘碑絕妙詞。天寒誰倚竹，月上宛楊眉。窈窕園扉掩，空山葉落時。

總之江蘇英台古蹟，只見宋以後詩詞例證，唐時不見傳聞，並且傳說已多樣化。

1.碧鮮岩名稱多樣化。計有

(1)碧鮮庵（清許凱詩）。

(2)梁祝讀書處（明谷蘭宋詞）。

(3)祝陵（清張起詩）。

(4)碧鮮壇（清道光《宜荊縣志》）。

(5)祝英台讀書宅（清道光《宜荊縣志》）

(6)祝英台讀書台（清任映垣詩）。

(7)仙子讀書處（清黃理中詩）。

(8)碧鮮岩（明華察詩）。

(9)梳妝台（清許凱詩）。

(10)祝英台宅（明谷蘭谷詞）。

2.遊學路線的多樣化。遊學路線眾說紛紜，結合各類作品，有下述諸說。第一，許凱說是梁祝「遊學齊魯間，結友去東吳。」可見梁祝似先去北方（齊魯）遊學，然後去南方（東吳），而許凱指的「東吳」，似包括宜興碧鮮岩。第二，道光《宜興荊溪縣新志》卷九載邵金彪的「祝英台小傳」却說祝英台上虞富家女，出外遊學遇會稽梁山伯，「遂與偕至善權山之碧鮮岩，築庵讀書。」據此可見梁祝只在江浙一帶活動，全然不涉及齊魯遊學之事。第三，馮夢龍《古今小說》則說梁氏是蘇州人，祝氏是義興人，「聞余杭文風最盛，欲往遊學。」如此說來，遊學路線是一個三角形，蘇州——宜興——余杭，也是在江浙地區。僅就江蘇書面記載，明清已傳有以上三種路線。其他省的，乃至口頭傳聞那就更多了。由上可見他收集的梁祝故事江蘇地方性多麼明顯。

二、英台試扮的情節

馮夢龍《古今小說》中的梁祝故事，提出來一個重要的情節，就是英台試扮的情節。英台由於是女子，家長先不准其出門，但英台先試扮為男，大家都未看出破綻，結果家長才允許她女扮男裝出外遊學，馮夢龍《古今小說》云：

> （祝英台）聞余杭文風最盛，欲往遊學。其哥嫂止之曰：「古者男女七歲不同席，不共食，你今一十六歲，却出外遊學，男女不分，豈不笑話！」英台道：「奴家自有良策。」乃裹巾束帶，扮作男子模樣。走到哥嫂面前，哥嫂亦不能辨認。（《全像古今小說》第二八卷）

迄今所見，英台試扮的情節以馮夢龍的上述記載為首見。影響所及，清末民間說唱文學中多有道及。鼓詞有河南清末刻本（一九〇〇）《新刻梁山伯祝英台夫婦攻書還魂團圓記》中有記載，已有變異，即不是哥嫂不讓她去，而是父親不准她去，云：「祝老員外親聽得；女兒說話不聰明，只有男子將書讀，哪見女子讀書文？」接着是英台試扮：「哥哥衣服取一套，將衣帶轉後樓門；萬字巾兒頭上帶，假充賣卦一書生。」再接着是父親被瞞過，把假先生當作真先生，叫其算

卦，並給錢：「員外聽說心歡喜，先生斷得有來因，三錢銀子拿在手，英台伸手接銀子。」最後父親發覺上當，並佩服准予遊學：「今兒今日來打扮，比個男子勝幾分，自己女兒認不得，外人怎知半毫分。」（註二）可見至清末，鼓詞中對此情節已有細緻的描繪，喜劇因素加重了。

這一情節清末已流播至四川。例如清末（約一八七〇年左右）四川桂馨堂刻本鼓詞《柳蔭記》也有這一情節，試扮故事說：

> 急忙移步進綉房，取下金釵箱內放，戒指拿來匣內裝。頭上方巾戴得像，身上穿件淡鵝黃，手拿金扇搖搖亮，要在堂前哄爹娘。祝公正坐高堂上，只說客來着了忙，下階接住請升上，迎接英台到高堂。

試扮情節從現有資料看，是產生於江蘇省的。不獨在明末馮夢龍中可見，在十八世紀流傳的蘇州彈詞中亦可見這一情節。例如，清乾隆己丑年（一七六九年）江蘇蘇州民間藝人抄本《新編金蝴蝶傳》彈詞中便有此情節：

> 英台小姐心歡喜，回到香房綉閣門。荷葉煎湯來洗面，除上釵環收網巾。時樣方巾戴一頂，身上裙衫換海青。綉鞋脫換紅雲履，

扮做江湖算命人。祝公聽說心歡喜，就將謝意送先生。先生見子迷迷笑，叫道：爹爹看不明，孩兒就是親生女，扮做算命試爹身。

所以，馮夢龍必是採取了江蘇民間梁祝傳說，寫於《古今小說》中，衍為試扮之情節。

另外，根據我歷年來在江蘇省南部與北部農村中采風所見，試扮情節就更為常見了。試扮的情節往往和「土埋網布不腐爛」的情節交織在一起，這是從馮夢龍收集的梁祝故事衍化出來的形態結構（說見後）。

三、鮮花盛開的情節

馮夢龍《古今小說》中的梁祝故事，提出來又一個重要情節，則是鮮花盛開的情節。故事說，哥嫂不准英台去上學，他們說古者男女七歲不同席，男女不分，豈不笑話，英台試扮成功後，馮夢龍繼續寫道：

英台臨行時，正是夏初天氣，榴花盛開，乃手摘一枝，插於花台之上，對天禱告道：「奴家祝英台出外遊學，若完名全節，此枝生根長葉，年年花發；若有不肖之事，玷辱門風，此枝枯萎。」禱畢出門，自稱祝九舍人。遇個朋友，是個蘇州人氏，叫做梁山伯，與他同館讀書，甚相愛重，結為兄弟。日則同食，夜則同臥，如此三年，英台衣不解帶，山伯屢次疑惑盤問，都被英台將言語支吾過去了。讀了三年書，學問成就，相別回家，約梁山伯二個月內，可來見訪。英台歸時，仍是初夏，那花台上所插榴枝，花葉並茂，哥嫂方信了。

這一鮮花盛開情節的特點是：(1)是與試扮情節結合一起，並不是孤立的。(2)是以哥嫂反對始而以哥嫂方信為結。(3)英台發誓，花永開不敗。

此一情節在後世有廣泛影響。據清初（約一六六〇年左右）浙江忠和堂《梁山伯歌》，就寫到這一情節，但情節已有變化。歌云：

英台就把誓來盟，祝告虛空過往神。
我若杭州失了節，天雷打死一命傾……
紅綾扯了有七尺，埋在牡丹花下藏。
我若杭州不失節，紅綾依舊放毫光……

「鮮花盛開」被「紅綾不爛」代替，遊學回來後，「紅綾依舊放光明

」，「這樁奇事罕見聞」。

河南清末刻本（一九〇〇）鼓詞《新刻梁山伯祝英台夫婦攻書還魂團圓記》也有這一情節：

祝英台在花園對天發誓，尊一聲天和地過往神靈：上杭州將書讀女扮男妝，胡氏嫂他說我看上情人，有紅綾三尺長依埋在土，栽一枝月月紅表我真心；奴若是到杭州為人不正，把奴家三尺綾化為灰塵，奴若是在杭州冰清玉潔，花又紅葉又放好見雙親。英台女告神明回樓去了，誰想到胡氏嫂陡起奸心；每日間冲滾湯將花來泡，到夜來將火焚去薰紅綾；月月紅見滾湯越開越盛，有紅綾見火焚格外鮮明。

這一鼓詞《還魂團圓記》的「發誓」情節，突出了姑嫂矛盾，塑造了一個惡嫂嫂的形象，在現在活在江蘇老一輩農民口頭的梁祝故事中，這一情節仍有旺盛生命力。衍化出兩種不同的構思。現將我採集的故事敘列如下：

第一種構思：米湯澆花型。

姑嫂打賭，米湯澆花

祝英台上面有八個哥哥，所以爹娘生下她，就起名叫九紅。

九紅長大了，想出去讀書，家裡人都不讓她去，她就想了一個點子。一天，她穿上哥哥的衣服，裝成一個打卦先生，叫丫頭去告訴母親說：「外面來了個打卦的，我們請他打一卦，看看小姐能不能去讀書，好嗎？」老夫人就出來請這個打卦先生算算，哪曉得這個先生兩手一拍，說：「哎呀，你們家小姐的命才好呢！出去讀書包她一帆風順。」這樣，家裡人自然只好讓九紅去了

祝英台的大嫂子心眼很壞，聽說讓她去就說開壞話了：「我看呀，你和一個漂亮書生同睡三年，回來定要抱個寶寶了。」英台說：「嫂子，我們打個賭吧，我埋七尺紅綾在這棵月季花下。三年後，我要是品行不周正的話，就叫這塊布爛掉，叫這棵月季花枯萎。」

九紅這才女扮男妝，到杭州去讀書了。嫂子為了自己能賭贏，就每天用熱米湯澆花，想把花燙死。哪曉得，這花越燙越紅，越開越旺。三年後，九紅回到家，挖出紅綾一看，那七尺紅綾還是像那棵月季花一樣，開得紅彤彤的，一點沒變色也沒爛掉。

口述：劉素英（七十五歲），女
記錄：高國藩、葉傳娟、王靜
時間：一九八一年十一月八日
地點：南京浦口東門鎮

第二種構思：蓮子發芽型。
行為端正，蓮子發芽

江蘇洪澤縣有個岔河鎮，鎮東有個祝家莊，莊主祝員外，有個閨女叫祝英台。英台長到十六歲，聽說杭州城有名師開館授學，就要到杭州去拜師求學。祝員外心想，女孩兒一人在外，容易弄出事來，勸解說：「孩兒呀，不是為父不讓你去，只是書館裡都是男人，你一個女孩子家，去了不便。」英台說：「孩兒願意女扮男裝。」

祝員外還是不同意，說：「只怕日子一長，弄出什麼事來，有辱家門。」祝英台隨手剝出一顆青蓮子，朝窗外水窪塘裡一丟，對天起誓道：「要是孩兒做出有辱家門的事，叫這青蓮子永不發芽，要是孩兒行為端正，就叫這蓮子立刻發芽，一年四季開花不斷。」說也奇怪，才一袋烟功夫，水窪塘裡就長出碧綠的荷葉，又一袋烟功夫，開出了雪白雪白的蓮花。祝員外看呆了，心想，莫不是我家真的要出個女才子？只好答應她去了。

再說，岔河鎮西南有個高梁莊，莊上有個書生叫梁山伯，他也到杭城去求學，在草橋渡口，遇到女扮男裝的祝英台，兩人一見如故，當下結拜為兄弟，一同往杭城去了。

祝員外在家，思念女兒，天天去看那水窪塘裡的荷花。人家的荷花只開夏天一季，祝家塘裡的荷花一年四季開花花不斷。三年後，祝英台終於回來了，到家一看，水窪塘裡的荷花跟走的時候一樣，開得雪白雪白的。晚上，英台回想三年和山伯一同讀書的情景，心中十分想念他，一心想和他結為夫妻，第二天早上再去看荷花，水窪塘裡什麼也沒有了，英台馬上感到有什麼不幸的事情要發生了。

事後多少年，村裡老人說，英台不該發那個蓮子誓，如果事先不賭咒死活不在一起，與許梁祝早就配成雙了，荷花依然會四季開放。

口述：吉萬富（六十五歲，農民）
記錄：高國藩、袁衛國、黃利群
時間：一九八四年十一月十五日
地點：蘇北洪澤縣岔河鎮

以上兩個類型鮮花盛開的情節，都是從馮夢龍《古今小說》中梁祝故事的有關情節衍化出來的，往往是試扮與鮮花情節交織在一起而不可分割。現在看來，這兩個情節來自十六世紀的萬曆年代，應當說是沒有問題的。

四、馬郎變魚的故事

在馮夢龍整理的這個典型的江蘇省的梁祝故事之外，在蘇北洪澤湖地區，還流傳着另一類有價值的梁祝故事，這就是《馬郎魚的故事》。一九八四年十一月我帶領文學本科班和新聞大專班兩個年級的一百多位大學生，深入到洪澤湖農民與漁民中采風，發現了這個新穎的梁祝故事，引起我很大的興趣，隨即在朱壩、岔河鎮、高澗、楊馬一帶細緻調查，記錄了其中三個，現將較好的兩個公布如下：

馬郎魚的故事

洪澤湖是個聚寶盆，湖裡魚蝦蟹很多，其中有一種魚，模樣兒和青渾子魚差不多，只是眼圈兒是紅色的，而且性子還急，漁民叫它作「馬郎魚」。

馬郎魚是怎麼來的呢？它是馬文才變的。這就得說到祝英台了。英台女扮男裝和梁山伯讀了三年書，彼此感情很好，但祝英台父親却硬是把她許配給富家公子馬文才，英台不從。後來梁山伯病死了，葬在洪澤湖邊的湖橋鎮，他一死，馬家就來抬人了。英台一個弱女子，有什麼辦法？硬是被塞進了花轎，馬文才披紅戴花，騎着高頭大馬，走在花轎前，為娶到才貌雙全的祝小姐而洋洋得意。

走到湖橋鎮的山伯墓前，祝小姐叫停轎，要拜山伯墓。馬文才不准，心想拜死人不吉利。祝小姐非拜不可，不拜就一頭碰死

在石墓旁。馬文才只好答應。想不到她才跪下拜了三拜，忽然電閃雷鳴，石墓裂開，英台跳了進去，馬文才躍過去抓英台，未抓上，墓又合上了。

馬文才驚得目瞪口呆，好半天才明白過來，這時他一雙圓睜睜的眼睛已經氣紅了，就氣得跳進了湖，變成一條性子急，眼睛紅的馬郎魚，從此以後，洪澤湖邊就有馬郎魚了。如果剖開馬郎魚的肚子，會看見它肚裡有一層黑膜，這是馬文才為了要趕過祝英台的才學，成天喝墨水，所以魚的肚裡是黑的。

口述：于學善（四十九歲，農民）
記錄：高國藩、王慧玲、陳冬森
時間：一九八四年十一月十八日
地點：洪澤縣高洞鄉楊馬村

馬郎魚和馬郎港

洪澤湖裡有一種魚，叫馬郎魚。湖西老子山那邊有個港，叫馬郎港。這裡頭有段故事呢！

梁山伯死後，馬文才就騎着馬，帶着花轎來抬祝英台了。花轎抬到湖橋鎮，英台下轎拜山伯墳，馬文才騎在馬上，站在草橋上等着。天上突然響起了大雷，石墳裂開，英台連忙跨進墳裡，墓就合攏了。馬文才眼睜睜看着祝英台進墳，氣得從馬上滾下來

，掉進湖裡，淹死了，以後就變成了馬郎魚。

這種馬郎魚長得也像馬文才，圓滾滾的，眼睛氣得紅紅的。馬郎魚喜歡拱土堆，那時它想擠進墓中與祝英台相會，誤把土堆當作梁山伯的墓了。它又朝老子山那邊一拱，就拱出一個港子口，這就是現在的馬郎港。

口述：靳榮福（六十歲，農民）
記錄：高國藩、王鴻祥
時間：一九八四年十一月十七日
地點：洪澤縣朱壩鄉二隊

很顯然，馬文才變為馬郎魚，這是古老的神話觀念與梁祝故事有意義的合壁。晉、王嘉《拾遺記》卷二云：

堯命夏鯀治水，九載天績，鯀自沉於羽淵，化為玄魚，時楊鬚振鱗，橫修波之士，見者謂為「河精」。（註三）

古代人說鯀治水不成而變為玄魚，是肯定他化為玄魚後繼續治水；而洪澤湖的漁民傳說馬文才變為馬郎魚，則是寄予了當地民眾對馬文才不幸遭遇的一種同情。化魚的神話因素既一致，其寄托的思想實質也一樣。洪澤湖的人民其所以有馬文才變成馬郎魚的聯想，也是由於地處水邊的客觀環境所造成。

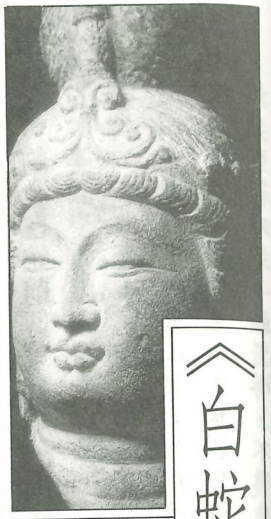
結語

據路工先生《梁祝故事說唱集》「寫在前面」所說：「化蝶的傳說，最早提到的，是南宋紹興年間薛季宣「遊祝陵善權洞」詩中，有兩句：「蝶舞凝山魄，花開想玉顏」。另外《桃溪客語》引南宋末年咸淳《毘陵志》上說：「昔有詩云：蝴蝶滿園飛不見，碧鮮空有讀書壇。」（註四）善權洞，碧鮮讀書壇都在江蘇宜興，可見，在南宋時，宜興就有梁祝故事傳播了。這可能就是江蘇省梁祝故事流傳的最早的年代了。然又見羅永麟先生《論中國四大民間故事》一書中「試論梁山伯與祝英台故事」一文所述。羅先生認為「梁祝故事起源於六朝」（註五），這是很有見地的。那麼江蘇梁祝故事的出現，顯然是在梁祝故事發展的第二階段（註六）。我認為江蘇梁祝故事雖不是源，而是流，但是它也是豐富多彩的，特別是明代馮夢龍《古今小說》中的梁祝故事，是很有研究與欣賞價值的。

附註

註一：宜興，漢代稱陽羨，晉代改為義興，宋代又改為宜興。

註二：說唱資料均引自路工編《梁祝故事說唱集》，下同。
註三：引自《拾遺記》，三三頁，中華書局，一九八一年六月版。
註四：見《梁祝故事說唱集》第五頁，上海古籍，一九八五年重版。
註五：見《論中國四大民間故事》第六五頁，中國民間，一九八六年版。
註六：見《梁山伯與祝英台故事資料選》「前言」，（浙江民研會，一九八七，五）



《白蛇傳》中的潛性意識

徐華龍

粗看一下這個題目，似乎有驢唇不對馬嘴之嫌，然而深入研究一下，就會發現《白蛇傳》中的確存在有性意識；不過，這種意識不是明顯的，而是潛藏的。近來，大量的有關《白蛇傳》的故事從民間被發掘起來，這種性意識愈加鮮明，有的已從潛藏狀況之中，逐漸變成了帶有明顯的性符號和性內核的正常狀況。

蛇的寓意

在我國東南沿海的江蘇、浙江、江西、福建、廣東、台灣、廣西等地，廣泛地流傳着蛇的故事和傳說，著名的要數蛇郎君的傳說。據傳一農夫外出種田或於其他什麼活計，路上被蛇纏住，蛇要農夫將其女嫁之，否則農夫就會死去。女兒為了搭救父親性命，捨身嫁給了蛇

郎。蛇與女子成親後，搖身一變，成了一個漂亮的王子，隨後他們過上了幸福的生活。

這是一則十分古老的傳說，反映了一個不為人注目的潛性意識；蛇是一個男性，或者說男性是用蛇的形象來表示的；此外，蛇與女子結婚，這本身說明是男女之間的性行為的開始。在封建時代，沒有結婚也就沒有性行為，這是符合人們的正統的道德觀念和思想準則的。以此看來，我們可以進一步地說，蛇與女性的結婚，則象徵着他們之間性交。何況在有些蛇郎君傳說中他們還生了女兒或兒子，更證明了這是他們性交的結果。

有人以為，蛇郎君傳說與古代越人的圖騰崇拜有關，這是無疑的。許慎《說文》載：「閩，東南越，蛇種也，故字從虫。」越人的圖騰崇拜是蛇，蛇郎君的傳說是受圖騰崇拜的影響而產生的。在民間，人們並不以為存在什麼圖騰崇拜，而認為現實生活中就存在着蛇與人交的事實，反映在傳說裡的有關蛇的種種說法就證明了這一點。

新搜集的「白蛇前傳」就是一例。故事說：

> 一天，張天師上峨嵋山捉拿狐狸精，遇見了叫朱莽的獵手，救了張天師的命，為了感謝朱莽的救命之恩，張天師將妹妹嫁給了他。誰知朱莽乃是一頭巨蟒，不幾日，就將張天師妹妹的精氣吸盡。張天師得知後，悔恨不已，揮劍宰了朱莽。其妹妹因與朱莽已是一月夫妻，懷孕在身。過了三年零六個月，才生下一個大雞蛋。妹妹積病在身，沒過幾天，就死了。張天師恐肩背着雞蛋不方便，從江西龍虎山到浙江湖洲後，便將雞蛋藏在青石板凳下。以後這雞蛋就變成了一條小白蛇，與許仙結下了不解之緣。（註一）

在另一則「白蛇傳說」中，說的也是張天師將妹妹嫁於蛇精的故事，其中談到人與蛇性合的感受：

> 天師說能做呀，能做就把妹妹把他了。以後，定親、做親，就結婚。結婚以後，哪曉得這個妹妹行房時候呢？他身上冰涼，擋（纏）得不好過。妹妹不好過呀，第二天回門了，來家就和媽媽苦苦嘰嘰哭。
>
> 媽媽：「女兒呀，你才給人家，哭什麼呢？」
>
> 女兒：「哥哥替我做的這門親事不對，好像這個人不是人，是蛇，渾身呀冰涼，行房渾身擋得不好過。」姑娘就直哭。
>
> 娘等到天師來家問：「兒呀，你替你妹妹做的好事呀？」
>
> 張天師：「媽媽，這是什麼話？」
>
> 媽媽：「你妹妹說這個人是蛇呀，渾身冰涼。」

張天師：「哎，老母親，怎麼會是蛇哩？」

他媽媽把天師一打。她說：「你還是個真人哩？什麼真人呀？」

俗話說張天師被娘打，有寃無處伸，就從這兒傳下來的。

張天師：「媽媽，你不要打，不要打。明天讓我去把妹夫帶回來，陪他吃酒，看看。」

媽媽：「好！」（註二）

這兩則傳說，都說了一個意思，那就是白蛇的出世與人蛇交合有關。當然，白蛇出世的說法，民間都各不相同，但是人蛇相交而產生白蛇的傳聞最為古樸，最為原始，是與蛇圖騰崇拜的原始宗教意識一脈相承。現在所搜集到的這類故事，已帶有濃厚的仙話意識了。張天師是道教的代表人物，與其相關的傳說很多，但大都被民間傳為是位法力無邊的神仙。因此，他的出現更增添了《白蛇傳》的神奇色彩，即使如此，仍不免有許多世俗現象和潛性意識。

關於產蛇奇聞，民間多有流傳：

有一婦，懷孕三年，一旦將娩，穩婆見產門中一大蛇，頭向外而不出，但見蛇舌時伸時縮。穩婆怯而束手，及邀十餘穩婆至，亦皆面面相覷，無策可籌。後延一老婦，經驗甚富，乃命婦家取猪肝腸染蔥炒之，其氣甚香，置產戶前，外以粗麻布數尺裹手，防蛇身滑，麻布澀滯，握之令不能縮，且無嚙手之虞。少頃，蛇聞香氣，頭出取食。老婦急握之，用力拔出，其婦乃安。蛇形長不足一尺，大如臂，尾如鼠尾，不知感何氣而生也。（註三）

之所以造成這種現象，據民間說法，是因為夏天乘涼，赤身裸臥或踏草野外，休息田間，感蛇之毒氣毒涎，流射於生殖中而形成的。《古事類苑》裡記載着這樣一則故事：

一個女人在野外晝寢，為失敬的蛇所乘，醒後大聲呼號，看熱鬧的人集了許多，但誰也想不出解救的辦法。這時候，有一漢子從人群中走出，對眾人說：「大家不必驚慌，這條蛇會立刻出來。」眾人不知其然，就問為什麼。那漢子答道：「因為這女人兩頰紅得很漂亮。」

一會兒，那蛇果然從女人陰戶中爬出來了。

中國古代帝王每日需嬪妃陪睡，萬一嬪妃月經來了，不能陪君王，就在兩頰處塗上紅色，以作標記。這樣，專司選擇侍女的太監就不會再將這些人當選了。久而久之，紅頰就成了月事的特殊記號，隨着歷史的變遷，又成了女性化妝的一種方式。

但從上述這一故事中，我們可以發現這樣一種文化現象，那就是

蛇在很長一段時期代表着男性，是男子的象徵。那蛇聽說女人兩頰紅得漂亮，知道月事已到，為避免穢氣，只好乖乖地逃出女性生殖器。

關於蛇代表男性的民間信仰，在許多地方可以得到映證。

我國有很多蛇王廟，特別是在東南沿海一帶，供奉的大都是男性之神。福建漳州南門外南台廟，俗稱蛇廟，其神為一男僧像。福建平和縣文峰鄉大柏山三坪寺，傳說三坪祖師用法力制服了蛇妖和虎妖，蛇和虎變成了祖師身邊的侍從。廣東潮州蛇神來自梧州，其像冠冕，尊曰遊天大帝。北京潭柘寺也有大青、二青二蛇神，據說後來大青化去，二青移至翊教寺。廣西梧州三界寺，即青蛇寺，人們稱這裡的蛇為「青蛇使者」，經常有商人來還願演戲，祭祀神蛇。青蛇從神龕中或梁上爬出來飲酒和吃供品，見人亦不逃避，吃完後蜿蜒而去。

然而，很奇怪的是《白蛇傳》中的白蛇卻是女性的，這不是有悖於前論嗎？

事實上，之所以造成這種現象，不是說過去蛇代表男性形象是錯的，而是說明了任何一種文化現象都在變化之中。《白蛇傳》裡的白蛇代表女性之形象，這是後來的文化現象，屬於前種文化現象之變異，亦可稱之為一種發展。

荊兒斬蛇

廣西百色縣，有五雷峰，峰高插雲，山巖中有石穴一，巨蛇潛其間，長十餘丈，圍大十丈，常出噬人，土人畏之，祠為神。縣官每歲以牛羊致祭，春分前後，巫覡傳蛇神言，令鄉里獻十二、三童女置穴口，供神食，不然則禍作。縣官苦之，出重金購貧家女，及有罪者女養之。屆期，盛設香燭彩樂，送童女置蛇神祠旁，前後已用九女矣。（註四）

到了乾隆十八年，才出現了荊兒斬蛇之事，此與唐白行簡所撰「李寄斬蛇」大致相同。這裡，我是要說，百色地區的少數民族之所以用童女去讓蛇神享用，很顯然，在他們的觀念中還認為蛇是男性的象徵。

與此相反的是，乾隆時代，在廣大漢族地區，更流行的是蛇象徵女性的觀念：

乾道間，歷陽芮不疑，從父掃墓，路遇青衣小丫，持簡邀之。頃行至一宅，金碧璀燦，赫然華屋也。內一美麗婦人出迎，分庭抗禮，若素識，相歡坐定，締觀容貌服飾，真神仙也。芮為之心動，少焉，張宴奏樂，麗人捧觴曰：「累劫異修，冥緣未合，今夕獲奉，從容為壽。宴罷登榻，綉衾甲帳，目所未識，遂講衽席之好。」未旦，芮求歸。麗人曰：「郎何來之晚，何去之速，陋卷草舍，固不容車馬，願以十日為期。」芮曰：「大人剛嚴，不得

不辭去耳。」麗人乃揮泪送之曰：「來日當於修閣致謁。」至期，未二鼓，麗人先遣僕妾施床帳，具酒殽。俄擁一香車，麗人下輿芮接。從此，每夕輒至，商榷古今，詠嘲風月，雖文人才士，無過者，但戒芮曰：「我非凡品，得侍巾櫛，夙緣使然，若泄天機，必受大累。芮尪瘠歲餘，父母叩之不言也。」母使人密窺之，而密謂之曰：「我知汝有奇遇，但慮所飲膳者，恐或刻化，食之疾矣。試輟一味示我。」芮即明達麗人。麗人令遺母蒸羊一碟。母嘗之，非僞也。適值屈道人來，自稱精於天心法，父備白其故，屈曰：「島列仙，為淫佚之行，吾能治之，況非類乎。」遂索繩十丈，以針貫小符於杪，藏諸合中，祝芮曰：「君甘妖惑，有死而已。」如未甘死，俟彼去時，將此符粘於衣裙，任其帶線而去，彼若正神明，無妨也，聊資一笑之適。芮如之。明日屈先生遍訪野外，有一巨蟒死焉，屍橫百尺，其符在鱗甲，可見也，芮醒焉如醉。（註五）

這則故事與《白蛇傳》的構建基本相同，不僅反映了有關《白蛇傳》成形、發展和變化的某種痕迹，而且也說明了用蛇（蟒）的變形形象來代替女性形象，是民間常見的現象。這種文化現象，晚於用蛇來象徵男性。據推測，用蛇來代表女性，大約產生於宋代，這與《白蛇傳》故事成形年代大致相同，反映了社會文化的劇烈變更，由過去

着重表現男性轉向逐漸表現女性。這種口頭文學的現象，受到整個大文化背景的制約。出現這一現象是不必避免的。唐代以前的蛇傳說，其所反映的均是男性的蛇郎，基本故事是圍繞着男性主人公的喜樂哀怒而展開情節的。

與此現象相反的，是一種性意識的倒置。在唐以前的蛇郎故事中，求親、求交、求愛的大都來自蛇郎。換句話說，蛇郎是主動要求歡合的一方，而女子則處於被動的地位；宋代以後的蟒蛇傳說之中，表示愛欲的主動一方，往往是蛇美女或蟒佳人，而男子則比較被動，是女性的一種陪襯。許仙則可算是這樣一種人的典型形象了。造成這種現象的原因，就在於封建社會對婦人的不公正的看法，往往將禍水潑於女性，認為她們是淫佚之源，而將男性說成受女性愚弄所致。

關於這一點，我們還可舉一例子加以證明：

> 馬定宇，山東人，巡鹽兩浙，至衢州，宿察院中，天曉開帳，見踏床旁，有一小紅鞋，心疑之，意門子所遺，而不可深求，袖之，潛投於厠，以滅其跡。抵暮，令門子臥堂中，自肩戶就寢。天明起視，前鞋宛然在故處，公復投之厠。至夜不寢，秉燭靜坐伺焉，將二鼓時，床後窣窣然，似有人行聲，荏苒至幾前，拜伏於地，乃一麗人，容色絕代，上下皆衣紅。公大驚，詢其來意。對曰：「吾神女也，與君有宿緣，特來相就，前兩遺鞋，以試公耳

，幸母訝。」公初不納，後見豐姿艷冶，宛轉依人，遂與共枕，雞鳴別去，倏然無跡。（註六）

這裡的女神，即赤蛇精，其三番幾次挑逗馬定宇，足見其淫矣。

傘的寓意

傘是一種擋雨或遮陽的用具，這是眾所周知的，然而在《白蛇傳》中，其意絕非僅此。

借傘是《白蛇傳》中的一個重要情節，是白娘娘與許仙締結良緣的第一步，亦是整個劇情發展的一個基點，沒有借傘，就不會有進一步的盜靈芝、水漫金山、斷橋、合缽等一連串的故事。

正因為如此，凡是《白蛇傳》裡有關藝術形式（如八角鼓、鼓子曲、子弟書、小曲、南詞、寶卷、灘簧等）都會表現借傘這一情節。「白蛇山歌」有這樣一段：

二月杏花白如銀，
白娘娘尋找許漢文。
西湖上面來相會，
借傘回去就成親。（註七）

在朱海容搜集整理的「白蛇山歌」亦有借傘一段：

正月梅花是新春，
許仙官出門路上行。
白蛇娘娘看見心中愛，
小青作法起烏雲。
二月杏花是早春，
許仙官半路雨淋淋。
白蛇娘娘家中去借傘，
回來還傘結成親。（註八）

這兩首山歌雖說搜集時間相隔近半個世紀，但其基本情節和表述方式大致相似。

在一般人的心目中，許仙將傘借給白娘娘的為多，這可能受到戲劇影響的結果。事實上，在民間傳說中，借傘者，有許仙，亦有白娘娘，很難說這兩者之間哪個為主，哪個為次，或者說哪個多些，哪個少些，因為傳說的不穩定因子造成了這種狀況。

據「小青和白娘娘」傳說，借傘者是許仙，而不是白娘娘：

白娘和小青開個藥店，許仙路過，下雨了，到藥店裡借把傘。

白娘說：「你借傘？」
許仙說：「哎，借個傘。」
白娘說：「明兒要還來呢？」
明兒來還了，白娘和他有這個姻緣，談啊談的，談得很好的，兩個人就結婚。（註九）

在「許仙結識白娘娘」中，借傘者換成了白娘娘：

話說許仙去春遊，花錢雇了一條船，遊至湖中，忽遇大雨，就返回岸邊。快靠岸的時候，許仙抬頭一看，在西湖邊有兩個女子：一個白娘娘，一個是小青，忙叫她們上船來躲雨。兩個女子在船倉裡低着，不說話。雨繼續下個不停，許仙帶的一把傘，說：「你倆把傘打回去。」女子說：「你把傘給我，你不是要淋雨嗎？」許仙說：「我是男子漢，淋點雨不要緊。」在借傘時，女子問：「貴公子家住何處？你把地址告訴我們，以後好把傘送去。」許仙講：「我在藥店。」小青說：「這樣吧，你有空，到我們家去玩，我們家在西湖邊不遠，小姐是個大家人家，叫白素珍。門口是黑漆大門，你一問就曉得，一進門，有花園，有客廳。」後來，許仙去了，果然不錯。（註十）

無論是白娘娘借傘，還是許仙借傘，但都反映了借傘是一個重要情節，並已為家喻戶曉，這成了《白蛇傳》的一個有機的組成部分，絕不可棄之不顧。

為借傘、還傘事，許仙與白娘娘相互往來，終成伉儷，這好像符合現代人的戀愛觀念。但是我們再仔細分析一下，就會發現這樣僅僅因借傘、還傘時的寥寥數語和暫短接觸，就促成一件婚姻，就是當代人看來，亦未免太急促了，更何況在男女受授不親的封建時代，婚姻是一終生大事，要締結姻緣談何容易。

為什麼《白蛇傳》要選用傘在婚姻中作媒介呢？我們必須從民俗文化和性文化的角度加以深入研討，就會發現其中的寓意之所在；換句話說，透過文學現象的本身，方可能究其背後所深藏着的文化傳承的因子。

在我國雲南哈尼族友系的卡多人中，要娶親有這樣一個傳統習俗：娶親這天，新郎要請平時最要好的伙伴陪同，在老人帶領下去女家。陪同的人除要穿最好的衣服外，還要帶上陽傘、雨帽（即竹笠）。貴州布依族娶親時，新娘要打着布傘出門，因為她們一般不坐花轎的。水族結婚時，新郎不迎親，請一個未婚女子和七至九個青年男子代迎。新娘則要撐傘步行到男家去。湖南土家族娶親時，男家請媒人作代理人去女家迎親。其標志是一把雨傘作為迎親隊伍的領隊。傘在南方一些少數民族婚姻裡是不可缺少的東西，是男女青年結合的一種標

誌。在國外，婚姻時使用傘的習俗，可以追溯到古希臘。歐洲十八、九世紀的畫家，他們的筆下往往有不少名門閨秀手執細巧的陽傘的圖畫。當時在法國等地，根據當地習俗，青年男子要對少女表示好感時，往往要送她一把傘。如果女子撐傘在路上行走，那就說明她已經訂婚了。

傘作為男女之間愛慕的象徵，大概起源較晚，至少要在傘成為群眾性的普遍使用工具開始時，才有可能將傘作為愛的媒介。之所以用傘象徵着男女青年的愛情，有其一定的思想基礎。這主要是對傘有着崇信心理。首先傘的使用不先是民眾，而是社會的上層人物；不先在民間，而是在宗教儀禮上。這樣，就產生了對傘崇信的思想基礎。青年男女用傘來表示愛慕之情，其主要心理表現有二：一是傘有蔭處，這與過去結婚要在天未明之時，是有同一道理的；二是傘能開也能合，而且平時一般合時為多，這樣可象徵男女好合。《白蛇傳》通過許仙雨中借傘給白娘娘這一特定情節，作者已巧妙地暗喻了他們終成眷屬的事實。

如此傘的細節在《天仙配》中亦有，牛郎與織女在老槐樹下進行海誓山盟時，牛郎脅下夾有一把傘，此傘雖未有更多的筆墨，但作為一個道具，已經暗示一種婚姻的締結，是一種暗示性的表現手法。不過，如果再進一步研究的話，就會發現傘不僅象徵着男女之間的性的結合，而且更代表一種性的符號。

黔東南州劍河地區，侗族嫁女時，新娘手擎紅傘和布袋（袋內裝墊單一床、衣服一件，作為嫁妝），由哥哥背出門。路上越溪過橋，讓馬行前，新娘隨後。麻江隆昌東家人的婚姻亦有自己的特色，但持傘一節與侗族的大致相同。接親的當夜，新娘要好的伙伴各逗一碗糯米和一碗黃豆到新娘家煮熟打平伙，同新娘講私房話。天蒙蒙亮時由新娘的兄弟分別牽着新娘雙手，跨過大門坎，走出院壩。打丫婆隨即挽扶，遞給紅紙傘，新娘便持傘隨行。岑鞏思陽的漢族受到少數民族婚姻習俗的影響，現在不用轎子去接新娘，而是請一對中青年帶着一把傘和一雙新鞋去完成接新娘的任務。

在上述例子中，除了新娘要用傘外，還有布袋和鞋。這裡所說的布袋和鞋，均為女性的代名詞，是女性的象徵。布袋代表女性生殖，鞋子亦同樣具有此種含義。至今在農村中，即將成親的姑娘要給自己未來的丈夫做雙鞋，實際上的原始意義在於它是一種女性私有物的奉獻。如今這種原始文化的因子已被淘汰，取而代之的是現代人的愛情觀念，表示一種愛慕。如果用反證法來表現的話，男女之間的愛慕最根本的是一種性的相互吸引。民間舊時習俗，姑娘做鞋送給自己的心上人，其意義本身就說明它是性的曲折的文化反映。

分析至此，我們亦可以看出傘是男性生殖器最粗俗最原始的性符號。傘是長形，猶如棍棒一般，象徵着男性的生殖器。現代歐洲文明史上曾保留着這樣一種風俗，那就是在新婚的晚上，新娘例須拿一根

木棍給丈夫，請他向自己的下體敲打幾下；若使這一要求遭到拒絕，那就說明丈夫不愛她，新娘可以此為據，請求離婚。這種風俗，亦是古代的遺風。從前有個叫柏拉丁城的地方，有個神叫魯潑克思，是一保護羊群的神。春天祭祀他時，例當宰羊殺狗各一頭，作為祭物。祭畢後，祭司們就將狗、羊的皮剝下來，做成一條條的皮棍。隨後，他們分為二隊，裸着身體，執着皮棍分向城腳下兜行一回。在那時候，一般婦女（尤其是那不育的婦女們）都爭先恐後地跑到祭司前，把她們裸露着的臀部向祭司們亂撞，希望得到皮棍的敲打。因為如果打着了，那女人將來一定會受孕生孩子的。據說，現代歐洲新娘自求鞭打的風俗，就根據於此而來。

棍或棒，在古代的神廟中，本來都是神的男性生殖器官的符號。大概因此緣故，婦人們才有那種風俗，以為一受棍的敲打，便足以為受孕的保證了。（註十一）

傘不是棍棒，《白蛇傳》又是宋代開始的民間傳說故事，其原始文化的內涵未必久盛不衰，但是我們可以看到，在《白蛇傳》中，傘的確毋庸忽視，是情節發展、變化的重要線索，是白娘娘與許仙婚聯的一大用具。由此可以這樣認為：原始的性文化的因子流傳於民間已十分久遠，且盛行不止，衝撞着民間文藝作品，也勢必會鉆入《白蛇傳》故事之中，成為其一個組成部分，傘即可一例。

但是隨着社會的進步，傘的性文化的反映已逐漸為人們所忘卻，

變成了一種簡單的道具，而出現在戲劇等藝術形式中。然而稍稍研究一下人類性文化發展史，就不難發現其中所包藏的性寓意和性意識。

其他的寓意

《白蛇傳》在民間流傳時，其形態多樣，變異奇特，所深藏的是相當古老的文化因素，其中包括有不少潛性意識。

除了蛇、傘之外，民間廣為流傳的《白蛇傳》種種故事裡，亦可以發現其中的性意識，有些遠超過了潛藏的界線，變成赤裸裸的性行為和性嚮往。縱觀民間故事的發展史，就不難看出一個故事流傳十分深遠，其中必有性意識作為添加劑，《白蛇傳》亦逃脫不了這一命運。《白蛇傳》經過戲劇化之後，許多原有外在的性文化的成分逐漸被純化，被過濾了。然而在民間的各種有關《白蛇傳》中，或多或少地帶有這種意識的文化因子，成為人們津津樂道的消遣話題。否則，很難想像，經過千百年的時光的磨損，《白蛇傳》依然燿燿發光，至今還流傳於江浙等地。

有一白蛇傳說，將法海說成修煉時曾是一個癩蛤蟆，由於白蛇吞吃了他的神丹仙丸，從而結下了深仇大恨。此類傳說，民間頗多流行，雖有變化，但基本說法相似。亦有說法海是烏龜精、蛇精等。不過總的來看，將法海說成是癩蛤蟆的占據多數。

通過這一說法的表層，可以看到癩蛤蟆之類的蛙類，在人民群眾的心目中，是男性的同義詞。「癩蛤蟆想吃天鵝肉」這個俗語故事中，癩蛤蟆同樣被視為男性的象徵。（註十二）此外，亦都反映了這一種共同的民族心理。

許仙，在江西民間傳說中亦被說成是一種大蛙。「現在湖南麻陽城有江西幫商人，共立一廟，廟祀許仙，守廟的於每年第一次看見綠黃色背有肉瘤的一種大蛙，說是他們的祖神許仙來了，就要演戲。」（註十三）從這裡，我們可以看到商業經濟在作用於人們的頭腦。許仙在《白蛇傳》中是一商賈的形象，江西商人們將其作為神靈加以崇拜，說明了兩者之間有某種聯繫，反映了同一的經濟意識和文化意識。

此外，大蛙代表着男性，並且有奇特的媚愛和神秘的作用。在德國，假如一個男人捉了一隻蛙，用蘆柴由蛙的性器官部插入，貫穿全身，再由口部穿出，於是把蘆柴浸在他妻子的月經血中，妻子即不會再對其他人產生愛慕的情感。在我國，有用蛙類制服女性的巫術。

據《本草綱目》卷五十二記載：「令孀不妒取婦人月水布，裹蝦蟆，於厠所，一尺，入地五寸埋之。」

以上這些材料，都說明了在民間的傳承文化裡，蛙與男女性意識之間是不無關係的。

蚌殼，在江南一帶，是將其喻為女性的生殖器。蘇北地區亦有將蚌暗喻為女性生殖器的種種說法。所有這一切都說明了在民間文化中，人們是將這兩者聯繫在一起的；之所以造成這種現象，主要在於人們的聯想，從外表上，將蚌與女性生殖器相比喻，它反映了人們頭腦中的深藏着的性意識。

「五龍會與白蛇出世」這則傳說，就記載了有關這一性意識的生動事例：

有一次東海五龍聚會，在他們暢飲玉漿後便在東海中翻滾嬉水，各類水族照例都要出來獻歌獻舞，以助熱鬧。這時划來一隻大蚌張開蚌殼，跳出一個標緻的姑娘，手捧一顆寶珠來向五龍獻禮。大黃龍馬上接過寶珠，心裡高興非凡，烏龍是老四，只好伸長了長頸子扎在青赤二龍中一起觀看，個個龍涎掛了一嘴。這時，老五小白龍，卻兩眼不眨看着蚌殼姑娘，蚌殼姑娘對小白龍亦看個沒完。老話說，龍性最易騷動，尤其是小白龍最喜歡拈花惹草。這次見蚌殼姑娘對他有情誼，真是龍心大悅，就得意忘形地撲過去，把蚌殼姑娘抱在懷裡。大黃龍一見，那還得了，這樣成何體統，竟在好多水族面前要與蚌殼姑娘交媾，就大聲喝道：「五弟，快把蚌殼姑娘放下。」小白龍哪裡肯放，就講：「哥哥們喜歡她的寶珠，我喜歡她本人，各愛各的。」大黃龍舉起龍杖要打小

白龍，小白龍就挾了蚌殼姑娘逃到東海灘上，在那裡做了一夜夫妻。後來蚌殼姑娘生了一條白蛇。（註十四）

從這則故事中，我們可以發現這樣幾種潛性意識：一是龍除了有靈性外，而且還有性欲，其實龍即蛇之變種，否則蚌殼姑娘就不會因與小白龍交合之後，懷孕生下一條小蛇的。二是蚌殼姑娘作為女性的代名詞，這是因為有：「姑娘」相襯，其實棄去姑娘一詞，蚌殼亦是女性生殖器的象徵物；如果不是這樣，人們就不會將蚌殼作為女性，因為海洋裡的各種生物是很多，用不着非用蚌殼不可。人們之所以選擇蚌殼作為小白龍泄欲的對象，就在於民間有將蚌殼比擬為女性生殖器的潛意識。

蚌，一般有兩個扇面，所以常常被視為女性生殖器的隱秘象徵。明代馮夢龍《山歌》中就有將蚌喻為女性的歌謠。「洗頭姜」唱道：

姐在河頭洗生姜，洗生姜，有介個蟛蜞來膀中行，姐道蟛蜞阿哥來做耍，蟛蜞河乾水淺要聽蚌商量。

很顯然，這裡是以蚌來作為女性生殖器的暗喻的。

據有關研究成果表明，仰韶文化的貝文就是女陰的象徵。廣東一帶的蜑民有將姑娘稱之謂蜆妹的習俗，其實，蜆即蚌之同類同形的貝類動物。以貝類象徵女陰，進行生殖崇拜和祭祀活動，在古希臘亦有。古希臘人以貝類祭祀愛神阿芙羅狄底，曾雕刻了「貝殼中的阿芙羅狄底」雕像，意大利文藝復興時期波提切利的名畫「維納斯的誕生」，都是這一古老風俗習慣和原始觀念的形象反映。

此外，各種民間流傳的《白蛇傳》故事都不同程度地帶有某種潛性意識。如「韋馱三戲白娘」中說到白蛇要下凡，去報答許仙的救命之恩，觀音要其洗澡。（註十五）女子裸浴的情節表現於故事中，說明了民間創作者所不自覺流露的性意識。又如「馬龍與玉兔」中說及龍與玉兔性交（註十六）等等，都反映了民眾的性意識。然而還有許多明顯之處，依然時時可見。

總之，《白蛇傳》的性意識，更增添了故事的歷史沉積和文化因素，形成了一個生動豐富、絢麗多姿的綜合體。

附註

註一：見江蘇省民間文藝家協會，鎮江市民間文藝家協會編《民間文藝信息》第七版，故事流傳於丹徒縣，講述者胡敖法，農民，七十歲。

註二：見江蘇省民間文學工作者協會籌編《白蛇傳》（資料本），由

高志庭口述，吉星、康新民記錄。

註三：楊志一、朱振聲編《怪病奇治》第六一頁，上海大衆書局一九四八年版。

註四：《古今閨媛逸事》卷二，上海進步書局，一九一五年版。

註五：《古今閨媛逸事》卷七，上海進步書局，一九一五年版。

註六：同註五。

註七：傅惜華編《白蛇傳集》第一三九頁，上海出版公司，一九五五年版。

註八：江蘇省民間文學工作者協會籌編《白蛇傳》（資料本）第九四頁。

註九：見江蘇省民間文學工作者協會編《白蛇傳》（資料本）。

註十：同註九。

註十一：張東明《性的崇拜》第五〇～五一頁，北新書局，一九二七年版。

註十二：載《故事會》，一九八一年，第六期。

註十三：衛聚賢《古史研究》第三集，十九頁，商務印書館，一九三六年版。

註十四：江蘇省民間文藝家協會籌編《民間文藝信息》（內部資料）第三版。

註十五：江蘇省民間文藝家協會、鎮江市民間文藝家協會編《民間文藝信息》。

註十六：同註十五。

道教音樂與佛教音樂的比較研究

尼樹仁

道教與佛教是對中國思想和文化影響最大的兩種宗教。他們出生於不同的母體，具有不同的思想體系、不同的教義和教儀，然而在共同的土壤中經過近兩千年的長期鬥爭和融合而成長、發展及壯大，從而在各個方面必然的互相影響、滲透和吸取。

一、道教和佛教在成長過程中的互相影響

道教是中國固有的傳統宗教，具有鮮明的民族特色。它淵源於古代的巫術，脫胎於秦漢時期的神仙方術，主要包括仙術、內修煉丹和

神術冥通符咒之類。接受了道家的哲學思想，即吸取了儒學、墨、陰陽、名、法各家思想的核心，而建立新的哲學思想體系。同時也採用了儒家的經學，把古代巫術和五行、陰陽結合起來。用儒學推崇孔子、仿效佛教神化釋迦牟尼的辦法來裝妝老子。大概在北魏寇謙之時代（公元三六五～四四八年）就形成了有理論、有方術、有教義、有教主的宗教。他的教派很多，如張道陵的五斗米道等。寇謙之又用儒家「佐國扶民」的思想為基礎，模仿佛教，偏重於科儀，主張立壇宇。南朝道士陸修靜以佛教生死輪迴之說，納入道教的理論，隨成了正規的宗教。唐宋以來創立了以道為主，兼容儒釋的全真派和正一派兩大派系。全真派出家，以練養服食為主；正一派在家修持，以符錄科教為主。在道觀內仿佛教建立了十方叢林制度，內設方丈、監院、督管等職，制定了和佛教相同的戒律和處罰條例的清規。

佛教是外傳宗教，產生於古天竺國（今印度、巴基斯坦、孟加拉國、尼泊爾等地），創始人為淨飯國王太子悉達多（公元前五六五至前四九〇～四八〇年之間），他代表上層軍士貴族階層的利益，因看到世人的各種弊病和痛苦，並非利用政權和知識所能解決。為尋求解脫之法，才決心出家。經過種種曲折與磨難，在菩提樹下思得解決人間痛苦的智慧和方法，「頓悟成佛」。然後到處遊說宣傳，創建了佛教。大約在西漢末年，先後通過四條途徑傳入我國內地——西域、西藏、海上及直接到達。大量的則是通過印度次大陸，經過克什米爾、

中亞西亞傳入西域（今我國西部），最後到達中原地帶。作為外來宗教進入中華文明古國，當即受到中國傳統宗教和傳統哲學思想，即道教及儒家勢力的猛烈抨擊。為了自身的生存，他不得不吸收儒、道的哲學思想，如中國的神仙方術、治經方法，以及儒學正統的倫理、觀念（三綱五常等）相結合。所以，它才形成了具有華夏傳統特色的「中國佛教」。成為鞏固中國封建專制的思想基礎和手段之一，而受到歷代多數君主的支持和推崇，才得以飛速的發展。由於「中國佛教」融合和具備了儒、道基本相同的哲學思想和群眾所熟知的手段，成為中國統治階級及廣大人民所能接受的宗教，曾多次被官府明令「三教合流」。又由於它的歷史悠久，組織嚴謹、戒律詳明、歌舞動人、傳教有方，對道教也產生了深刻的影響。

二、道教與佛教的對比

前節已談，現歸納於後：

1.形成與發展

道教	佛教
形式上淵源於古代的巫和巫術，聲稱能溝通人與神仙之間的交流	悉多達王太子到城外出遊，看到廣大群眾在遭受著各種不同的苦

；利用神術和仙術、內修煉丹，達到長生不死而升成仙人；它的理論基礎是道家思想和儒家經學思想，結合老莊「清靜無為」、重視養生，形成了系統的神學思想，又把古代陰陽和五行結合起來，並引入了佛教生死輪迴之說，成了神仙方術的理論基礎。仿效佛教，公推老子為教主，創立道教。

難，決心棄離王位而尋求解脫之法。他提倡眾生平等，隨之創立佛教。傳入中國後，結合中國的國情，吸收並融合了中國傳統的儒道思想；在漢代利用神仙方術；魏晉南北朝吸收中國玄學及經學、重視義理研究；隋唐接受了中國倫理學的觀念，建立了與天竺佛教有別的「中國佛教」。

2.道觀與佛寺制度

道教	佛教
道教在發展的過程中，於東漢中期以後，仿儒家尊孔來裝飾老子，並公推為教主。為紀念道教始祖李耳，又效佛教白馬寺於公元一五八年在其故鄉——河南鹿邑縣首建道教宮觀「太清宮」。其後在宮觀內也仿佛教實行十方叢	佛教尊釋迦牟尼為佛祖，傳入中原後，於公元六八年在洛陽仿天竺式首建白馬寺院，在此講經說法。實行叢林制，內設主持、監院、執事、執客等職務來管理寺院。大寺院均為十方常住，遊方和尚可以掛單留宿，也可長期居

林制度，過往道士可以掛單留宿，觀內亦設方丈、監院、督管等職務，以研究處理觀內重大事務及管理日常工作。南朝道士陸修靜依宗法思想和制度，吸取佛教儀式創編新的道教齋戒儀規，但不如佛教嚴格。

住參與寺內工作。寺內設置了嚴格的清規戒律，以作為管理和尚言行的準則，保持隊伍的純潔性。並制訂有完滿齊備的傳教方式，用以自我修持、超渡他人，不斷的擴大僧眾和信徒。

3.戒律

道教	佛教
以「三綱五常」為宗旨，據《初真戒》載：道家有「老君五戒」，凡出家和在家道士，必須先奉持五戒。一者不得殺生；二者不得茹葷酒；三者不得口是心非；四者不得偷盜；五者不得邪淫。「言行不苟、惡念盡消」，方許受「初真十戒」；即一不得不忠不孝、不仁、不信；二不得陰賊潛謀，害物利己；三不得殺生、	「戒」本為佛教中梵文意譯，用以使僧眾防非止惡，釋迦牟尼時已制定，後發展為三藏中的律藏。和尚有五條戒律：不殺生（非暴力）、不欺誑、不偷盜、不奸淫、戒和財。在家弟子亦奉行五戒：①不殺生、②不偷盜、③不邪淫、④不妄語（不說謊言）、⑤不嗜酒。沙彌和沙彌尼應受具足十戒：在前五戒的基礎上增加

四戒淫邪；五不得敗人成功、離人骨肉；六不得毀賢揚己；七不得飲酒食肉；八不得貪求無厭；九不得郊遊非賢；十不得輕忽言笑。

了不塗飾香鬘、不聽視歌舞、不坐高廣大床、不非時食（即過午不食）、不蓄金銀財寶。在《中阿含經》卷五十五還有「八十八戒」的規定。

4.經典

道教	佛教
道教著重經典和學術研究，並和社會實際相結合。它有一套完整的叢書——《道藏經》，包括三洞（洞真、洞玄、洞神）、四輔，把三洞以外的經文分為太玄部、大平部、太清部和正一部。凡道教經典著作統稱為《道藏》，內容十分龐雜而豐富，自南北朝時開始滙集，宋陸修靜、孟法師等人用盡了畢生精力。在宋真宗大中祥符三年又命王欽若主編道教經典。金代、元代均有大量增	佛教著經歷史更早，自釋氏「頓悟」後開始講經說法，其弟子即系統整理、介紹和傳佈，歷經充實和完善。佛教經藏分為三部份：即經（釋氏宣講的內容）、律（清規戒律）、論（對經的論證等）共約五千多卷，系統而全面。僧眾講究五明，①聲明：語言、文字、文學及音樂，今指「唯論音曲，誦文有高下，唱偈有屈曲」；②工巧明：建築、造橋、製作技藝及理論、曆法、運算等

補，現存則為明刊本《正統道藏》五千多卷，除包括道教經典、思想外，還有醫學、化學、生物、體育、保健、天文、地理等。

5.修持

道教	佛教
仿效佛教的「因果報應」觀，即民間常言「善有善報、惡有惡報，善惡沒報、時辰不到」，但道教重生惡死，主張人的生命不完全由天注定，可以通過內修和外修達到養生、安神、固形。可是，人死以後也要「放焰口」，做道場，超渡亡靈，給惡鬼施食，早日轉世投生，兩者存在著一定的矛盾。	主張「生死輪迴、因果報應」。根據生前的善惡行為，死後有六種轉迴的趨向，即地獄、餓鬼、畜牲、人、天（三界諸天）、阿修羅，稱為六道。為避免人死後墜入前三道。所以，生前要按教義修習行持。它的內容包括戒、定、慧三方面，擴而為之三十七道品，死後為彌補生前過失所以要做法式。

；③醫方明：「咒禁閑邪、藥石針艾」的醫療技術；④固明：考正邪、辨真偽；⑤內明：明確信仰宗旨，「究暢五乘因果妙理」。可見其經典之浩瀚。中國翻譯事業乃始於唐代大量翻譯佛經。

6.一時課誦

①道教

早課（註一）

程序	音樂類型	表演型式
1.起三落四滾五搥	法器牌子	鐘鼓領奏
2.油頭	法器牌子	鼓鈴合奏
3.起三落四滾五搥	法器牌子	木魚領奏
4.澄清韵	歌曲	一領眾和
5.舉天尊	歌曲	一領眾和
6.題綱	歌曲	對唱
7.吊掛	歌曲	一領眾和
8.大啟請	歌曲	對唱、齊唱
9.小啟請	歌曲	齊唱、念唱
10.淨心神咒、淨口神咒、淨身神咒、祝香咒、金光神咒、開經玄蘊咒、常清常淨經、消災護命妙經、攘災度厄真經、玉皇心印妙經	朗誦曲	
11.玉清誥、上清誥、泰清誥、彌羅誥、天皇	吟誦曲	吟曲

晚課

程序	音樂類型	表演型式
1.起三落四緊五搥	法器牌子	鐘鼓領奏
2.油頭	法器牌子	鈴鼓合奏
3.起三落四緊五搥	法器牌子	木魚領奏
4.步虛韵	歌曲	一領眾和
5.舉天尊	歌曲	一領眾和
12.天尊板	歌曲（亦作朗誦曲）	唱（或念）
13.中堂贊	歌曲	一領眾和
14.邱祖懺文	朗誦曲	唸唱
15.小贊	歌曲	一領眾和
16.靈官神咒	朗誦曲	唸唱
17.三皈依	吟誦曲	吟唱
18.小皈依	歌曲	一領眾和
19.油頭	法器牌子	鼓鈴合奏

誥、星主誥、后土誥、神霄誥、北五祖誥、南五祖誥、七真誥、普化誥

②佛教

6.題綱	歌曲	對唱
7.下水船	歌曲	一領眾和
8.干倒拐	歌曲	對唱
9.小啟請	朗誦曲	齊唱、念
10.升經偈、救苦妙經、升天得道真經、解冤拔羅妙經	吟誦曲	念唱
11.斗老誥、三官誥、玄天誥、天師誥、呂祖誥、薩真君誥、救苦誥	歌曲（亦作朗誦曲）	吟唱
12.天尊板	歌曲	唱（或念）
13.反八天	歌曲	一領眾和
14.報恩誥	吟誦曲	吟唱
15.小贊	歌曲	一領眾和
16.向贊	朗誦曲	念唱
17.三皈依	吟誦曲	吟唱
18.小皈依	歌曲	一領眾和
19.油頭	法器牌子	鼓鈴合奏
20.起三落四滾五搥	法器牌子	報鐘獨奏

程序	音樂類型	表演型式
1.報鐘（大方廣佛華嚴經、華嚴會上佛菩薩）三遍	器樂：報鐘、二磬、鼓	間奏三遍，最後加三鐘即「送」
2.叩頭（若人於了知，三世一切佛）三遍	器樂：引磬、鼓	套奏三遍加送
3.奏樂（若人於了知，三世一切佛）三遍奏樂	木魚大磬、鼓	單奏三遍套奏三遍加送
香贊（八句贊）（註二）	歌曲、全套法器伴奏	唱
4.大佛頂首、楞嚴神咒	吟誦曲	吟念、木魚、擊節
5.大悲咒	吟誦曲	吟念、木魚、擊節
6.中小咒	吟誦曲	吟念、木魚、擊節
7.般若波羅密多心經	吟誦曲	吟念、半句唱
8.回向偈	歌曲	唱、全法器伴奏
9.贊佛偈	歌曲	唱、全法器伴奏
10.繞佛	吟誦曲	吟念、伴奏
11.觀文發願	吟唱曲	唱、伴奏
12.三皈依	歌曲	唱、伴奏、每一皈依加奏九鐘十五鼓
13.善女天咒	吟唱曲	吟唱、伴奏
14.韋馱贊（六句贊）	歌曲	唱

程序	音樂類型	表演型式
1.同早課	韵文	吟唱、鈴、鼓
2.同早課	吟唱、未句唱	木魚、磬伴奏
3.同早課	吟唱曲	木魚、擊節
4.阿彌陀經、往生咒（單日） 大懺悔文（雙日）	吟唱曲	木魚、擊節
5.蒙山施食 包括破地獄、普召請等十三個真言	歌曲	唱、全法器伴奏
6.般若波羅密多心經	吟誦曲	吟念、伴奏
7.往生淨土神咒	吟唱曲	一字一磬
8.贊偈（四生登於寶地）	歌曲	唱、全法器伴奏
9.繞佛、接小拜願	吟誦曲	吟念、伴奏
10.普賢警眾偈	吟唱曲	一字一磬
11.拜願文	歌曲	加九鐘十五鼓伴奏
12.三皈依	歌曲	伴奏開始前及每段後加九鐘十五鼓
13.大悲咒	吟唱	伴奏
14.伽藍贊（六句贊）	歌曲	伴奏

從上例不難看出道教與佛教早晚二時課誦的內容、形式和程序基本相同。

三、文獻中的道教音樂與佛教音樂

道教初期及原始宗教的巫、覡、巫術、儺祭、儺儀中，總與歌舞緊密地聯繫起來，巫覡、儺師在祈雨、治病、驅鬼逐疫的各種儀式中都把歌舞作為主要手段之一，直至本世紀四十年代，乃至今日少數民族的民間（如鄂倫春、達斡爾等民族的薩滿為人治重病）依然存在。在戰國時期荊楚之地的「巫風」，也飽含了歌舞盛行風俗的內容。古代把歌、舞、樂被視為一體，甚至視為同一概念。道教源於「巫」，

必然也包含了巫祭祀中的歌舞、迎神、送神等活動。正像《楚辭》九歌中的太一、禮魂之類，及《詩經》中所描寫的祭祀歌舞一樣，因為缺少文字記載，其具體的樂舞事宜，我們難以詳知。

最早的記載應推南朝宋（四二〇—四七九）劉敬叔著《異苑》所云：「陳思王曹植嘗遊魚山，忽聞空中頌經聲；清遠遒亮，解音者則而寫之。為神仙聲，道士效之，作步虛聲。」陳思王曹植於魏明帝太和三年十二月徙封「東阿王」，太和六年十一月病卒。魚山位於今山東省東阿縣境內，聞此誦經聲當於公元二三〇年初至二三二年末。再後，即在北魏明帝神瑞二年（公元四一五年）寇謙之所得華夏贊和步虛聲（即云中吟誦）；稍後的陶弘景《寶誥》（約四八五年前後）也作了不少贊頌的經文，當然可指唱念的步虛音樂，唐杜光庭《太上黃籙齋儀》中也有步虛詞；宋《玉音法事》中記載了步虛詞及華夏贊的曲線樂譜。說明了步虛詞作為唱道經的聲樂曲早已存在。

佛教音樂傳入中國之事，以前公稱梁慧皎（公元四九七—五五四年）著《高僧傳》卷十三所載為準：

> 自大教東流，乃譯文則衆，而傳聲蓋寡，良由梵文重複，漢語單奇，若用梵音以咏漢語，則聲繁而偈促，若用漢語以咏梵文，則韵短而辭長。故金言有譯，梵響無授。始有魏陳思王曹植，深愛音律，屬意經音。即通般迹之瑞響，又感魚山之神制，於是刪治《瑞應本起》，以為學者之宗。傳聲三千有餘，在契則四十有二。

唐道世著《法苑珠林・唄贊》亦稱：「曹植嘗遊魚山，忽聞空中梵天之響，清雅哀婉，其聲動心，獨聽良久，深有體會，乃摹其音節撰文制音，傳為後世。」顯然，乃從梁慧皎之見。唐道宣（五九六—六六七）著《廣弘明集》云：「植每讀佛經、輒流連嗟玩，以為至道之宗極也。遂制轉讀七聲，升降曲為之響，故世之諷誦感弘章焉。賞遊魚山，聞空中梵音之贊，乃摹而傳於後」。而後隨著學術研究的深入，建立諸多新說：①佛教梵唄始於月氏族後裔支謙，載於《中國佛教》㈡「中國佛教人物、支謙」一節，摘錄於下：「支謙又深諳音律，留意經文中贊頌的歌唱，他曾依《無量壽經》、《中本起經》創作了《贊菩薩連句梵唄》三契，可惜在梁以前早就失傳了，現在只能想像那三契或則即是《無量壽經》裡法藏比丘贊佛的一段和《瑞應本起經》裡天樂般遮之歌及梵天勸請的兩段而已。他這一創作對贊唄藝術產生了相當大的影響，被稱為始制梵唄的陳思王曹植，可能是受了般遮瑞的啟發而有《瑞應本起》四十二契的巨構，成了學者之宗。」（呂澂撰）；《中國佛教》㈠中「三國佛教」亦云：

> 支謙依《無量壽經》和《中本起經》製作連句梵唄三契，康僧會

也依《雙卷泥洹》製泥漁梵唄一契，他們都創作歌咏經中故事的贊頌聲調，通於音樂。（黃懺華撰文）

②佛教音樂的傳入，始於佛教傳入之先，引晉崔豹《古今注》：

橫吹，胡樂也。博望侯張騫入西域，傳其法於西京，唯得《摩訶兜勒》一曲。李延年因胡曲更新入二十八解，乘輿以為武樂。

張第一次出使西域為公元前一三九—一二六年，第二次為前一一九年，《摩訶兜勒》乃佛曲。從聲樂的範疇看佛、道音樂的先後問題，似乎均源於曹植遊魚山所聞的頌經聲。即「梵天之響」、「梵音之贊」，「梵」指佛門的贊唄、佛曲而言。就文意分析，所謂「忽聞」、「聞」、「感」魚山之神制，未曾言及作曲。而中國古代對作曲一向視為帶有某種程度的神秘色彩，度曲者多假托於「神」和「古」，如演奏古琴傳統之法，必先焚香靜心。記載中多用「聞天樂」、「得神授」、夢幻的記錄等，所以亦稱曹植為「聞梵天之響」而後「摹其音節、撰文制音」。而道教認為曹植所「聞」的頌經聲，經記錄分析乃為「神仙」之聲，「道士效之」而作成道教的步虛聲。亦即道教仿佛教的梵唄而作步虛。為什以曹植創作的樂曲是相同的，而被佛、道兩教分別認作是各自己的音樂呢？大凡因其樂曲的風格為「清遠遒亮

、清雅哀婉、其聲動心」的虛幻飄渺之聲，異於世人的雅俗之樂，深合宗教色彩，也像教義、教儀、教規的互相借鑒融合一樣，所以，相同的音樂才會分別發展為佛、道聲樂之始。就此而論，道與佛的頌經聲則是同源。然而對佛、道聲樂創作年代之先後，又出現了疑點。曹植「刪治」的《瑞應本起》，乃由吳支謙所譯，雖然無史料記載其譯經年代，由於當時交通不便，魏吳國事分爭，可以確定是在曹植徙封東阿之前。道士仿效曹植制梵唄而作步虛聲一般應在曹植抵東阿之後。問題發生在吳支謙也根據《無量壽經》和《中本起經》製作了連句梵唄三契，到底支謙制《贊菩薩連句梵唄》在何年代？如果確定不了此點，就無法言及步虛與梵唄的先後，則可以認為是同時。又吳支謙是後漢靈帝時入中國籍的月氏族後裔，精通梵語，按一般哲理推論：友謙製作的連句梵唄應為梵腔較重的天竺音腔，即接近於「梵音咏漢語」、「聲繁而偈促」，到中原後，不可能得到普及，所以梁代以前就已經失傳和絕響了。就在公元二四一—二八〇年在建康譯經的康僧會，依《雙卷泥洹》製作的泥洹梵唄，亦因他乃康居人，世居天竺，不免梵腔重而絕響。但他們是梵腔漢化的第一步。而曹植則為漢人，在中原地帶生長，熟知中國傳統的欣賞習慣和大眾的音調。所以，他結合經贊的情緒所製的《瑞應本起》深得佛教徒的愛戴，才能夠成為「學者之宗」，被「道士效之作步虛聲」而傳於後世。

在唐代，因皇帝為李姓，和老子（李耳）姓氏相同，而尤為崇尚

道教。到高宗時，命樂工仿佛曲製作了大量的道調，玄宗時令道士製道曲，如玄真道曲、大羅道曲、紫清上聖道曲、景云、九真、紫極、小長壽、承天、順天樂等，均屬於燕樂一類。全國的元玄廟及較大的道觀多採用宮廷燕樂，近似音樂。明代沿用宋制，又增添了大量的南北曲牌，如《大明御制玄教樂章》醮壇贊詠樂章有迎風輦、天下樂、過聲、聖賢紀、青天歌等；玄天上帝樂章：迎仙客（八首）、步步高、醉仙客；洪恩靈濟樂章：迎仙客（八首）等，其它還有清江引、變地花、採茶歌、一錠金等。據杜佑《理道要訣》及《唐會要》記載，在唐玄宗十三年七月大改樂曲的名稱，其中有一部份佛曲改為道曲及道教色彩的名稱，如「龜茲佛曲」改為「金華洞真」、「金佛兒」改為「欽明引」、「色惧騰」改為「紫雲騰」、「摩醯首羅」改為「歸真」、「羅刹末羅」改為「合浦明珠」、「急龜茲佛曲」改為「急金華洞真」、「優婆師」改為「泛金波」、「捺利梵」改為「布陽春」、「蘇禪師」改為「懷思引」、「移師都」改為「大仙都」、「咤鉢羅」改為「芳林苑」、「達摩支」改為「泛藍叢」、「悉爾都」改為「瓊台花」、「蘇剌耶」改為「寶廷引」、「山剛」改為「神仙」、「蘇羅密」改為「昇朝陽」、「須婆須特」改為「芳苑墟」、「祇羅」改為「祥雲飛」、「耶婆地」胡歌改為「靜邊引」、「婆羅門」改為「霓裳羽衣曲」、「思歸達牟鷄」改為「金方引」、「三部羅」改為「三輔安」、「思歸達菩提小」改為「洞靈章」、「俱摩尼佛」改

為「紫府洞真」等等，不一而足。玄宗在雅樂機構太常寺將俗名鐫刻於石上，也是有意思的提高道教的地位。此舉後，在宮廷、佛教、道教的樂隊演奏時就產生了大量同曲異名的樂曲，為了玄耀和提高自己的身價，就各用自己的名稱。

在北魏至隋唐時期佛教音樂已發展為黃金時代，達到了鼎盛階段。不言而喻，眾所周知：宮廷音樂中從七部樂到十部樂，來自佛教國家或以佛樂的模式建立起來的樂隊竟達六、七部。佛、道及其音樂的興衰都與官府的態度有極密切的關係，在文獻中曾有大量記載。如《洛陽伽藍記》描寫的景樂寺「至於大齋，常設女樂，舞袖徐轉，絲管寥亮，諧妙入神，以是尼寺，丈夫不得入，得往觀者以為天堂。」景明寺：「梵樂法音，恬天動地，百戲騰浪，所在駢此。」所以能夠如此繁盛與絕妙，因為（景興尼寺）「絲竹雜技，皆由詣給」，由於皇宮的支持、撥出專款來開展佛寺的音樂活動。同時在民間也相應的流行。王建在《涼州行》中描寫道：「城頭山鷄鳴角角、洛陽家家學胡樂」，「胡樂」也包含了西域的佛樂在內。由於歷代皇帝對宗教的利用與恩崇，其音樂甚為昌盛，如龍門石窟、雲崗石窟、鞏縣石窟、積麥山石窟及敦皇壁畫中曾留下無數佛寺音樂的寫照，僅龍門一處現存北魏時期伎樂浮雕中的樂器有十四種、六七件。唐代樂器十四種、七四件。唐代的樂風甚濃，如《樂府雜錄》記載：僧人段善本喬裝女郎為「唐代第一手」的名家康昆侖在長安天街對台比賽琵琶。康從未遇

見過對手，這次他先彈了一曲高難度的新翻《羽調綠要》，眾皆以雷鳴般的掌聲為之喝彩。然後，段穩步登台，也彈此曲，却移在技巧更高的「楓香調」上，奏完之後，所有觀眾為之傾倒，「聲如雷，其妙入神」，也使「昆侖驚愕」，佩服的五體投地，乃「拜請為師」。另有大量的敦煌卷子為證，其中反映出的聲樂有贊唄。唱導及佛曲三部份，以後的俗講僧更盛行於也，出現了「街東街西聽講經、撞鐘吹螺鬧宮廷」的盛況。宋代更不減於唐，如《夢溪筆談》補筆談卷一，樂律五三〇條記載：

> 興國中，琴詩召朱文濟，鼓琴天下第一，京師（今開封）僧慧日大師夷中盡得其法，以振越僧義海，海盡夷中之藝，乃入越州法華山習之，謝絕過從，積十年下山，晝夜不釋法，遂從其妙，天下從海學琴者輻輳，無有臻其奧，海今老矣，指法於此遂絕，海讀書，能為文，大夫多與之遊，然獨以能琴知名。海之意不在聲，其意韻蕭然，得於聲外，此眾人所不及也。

此段說明僧人對音樂的重視，為習琴曲，可以從東京派往今浙江法華山專習鼓琴技藝，謝絕一切交際，苦心修練，日夜手不釋弦，十年如一日，方邊琴巧，乃為天下第一。明代佛教音樂也不亞於唐宋，在永樂十五年四月十七日序《諸佛世尊如來菩薩名稱歌曲集目錄》中

所載的北曲部份一四八七首，南曲部份一八三二首，另有九首未注明出處。明代以後，隨著戲曲的發展，在佛曲和道曲中也逐漸吸取了大量戲曲曲牌，採用了模擬戲曲唱腔的吹、吟技術。道教與戲曲的發展，關係更為密切，特別在南方，常利用戲曲配合科儀，宣傳道法，農村也利用說唱形式講經。從元世祖中統二年（公元一二六〇年），芮城永樂宮全真道派領袖潘德冲墓石椁上有淺刻院本演出圖，所以在元雜劇中就出現不少全真道和八仙的劇本。另外，唐代以來的道調經過漫長的發展，至元、明、清已逐漸在全國發展為各種道情的說唱形式，在河南竟發展成為獨樹一幟的大劇種——道情戲。清《閱世編》卷九中也稱道教科儀中常「引商刻羽、合樂笙歌，竟同優戲」（葉夢珠輯）。近代在江南正一派齋醮中所唱的曲調亦包括了崑曲，演奏民間十番鑼鼓等。

四、道教音樂與佛教音樂的對比

中國幅員廣大，因地而異，未能盡述，本文以中州道教與佛教音樂為主作例，兼談及全國，進行如下分析。

1.使用樂器

道、佛兩教的樂器，一般指廣意而言，它包括樂器和法器兩種：法器，用於念禪經、作法事時擊奏發響的器具，它無明顯音高，在念

經中主要起擊節作用，只有敲擊類，如：鐘、磬、鼓、木魚、鐺、鈴之類。樂器，用以伴奏音樂經、獨奏和合奏樂曲的樂器，多能演旋律，可以是吹奏、擊奏或拉弦、彈弦樂器。如：笙、管、笛、簫、琵琶、琴、箏等樂器，法器也可以是樂器的一部份，配合（有些是必須使用的）音樂經及演奏樂曲，而樂器絕不能用於念禪經。

中州佛教對於樂器還有特殊的分類方法：它與中國古代以樂器發音體物質的「八音」相類似，而名稱各異。如：

佛教音樂分類	中國八音分類	舉例
極好音	金	鈴、鐺、鐸、鐘
柔合輕音	石	磬編
適合音	絲	琵琶、阮、箏、琴
慧尊音	竹	簫、簫、笛
步女音	匏	竽、笙
不誤音	土	（傳失）塤
深遠音	革	鼓
不竭音	木	魚木

古代佛教音樂中使用的樂器可以從壁畫和石窟浮雕中的帝釋樂人（伎樂人）裡反映出來，弦樂器計有五弦、阮咸、曲項琵琶、箜篌、箏、七弦琴、瑟、一弦琴、鳳首四弦琴等；吹奏樂器計有：海螺、橫吹、角、簫、塤、豎笛、篳篥、簫、角笛、竽等；打擊樂器計有：細腰鼓、懸鞉（上鞉牢、下鞉牢）、鷄簍鼓、羯鼓、答臘鼓、齊鼓、拍板、方響、手托鼓、銅鈸、都曇鼓、毛員鼓、揩鼓、編鐘、編磬、雲鑼等。道教的樂隊，據《要修科儀戒規抄》卷八記載：

> 齋台之前，經台之上，皆懸金鐘至磬，鐘磬依時鳴、行道上講，悉先叩擊，非儀警戒人衆，亦乃感動衆靈。

其後不見於文獻。但，據唐玄宗令道士製道曲，樂工製道調，及演奏的曲目，亦應和宮廷、佛寺樂隊近似，理應包括上述樂器。

現代佛教與道教音樂使用的樂器已經基本相同，計有：

①打擊樂器：鐘樓大鐘（佛）（註三）、大殿吊鐘、圓型架鐘（佛）、編鐘（佛）、振金鐸、編磬（佛）、引磬、鐵磬、木魚、鏡（大、小）、鈸（大、小）、鐺、鈴、雲鑼（有單雲鑼和九、十音雲鑼）、鼓樓大鼓（佛）、大架鼓、摑鼓（佛）、手鼓等。

②撥彈樂器（佛）：箜篌、阮咸、琵琶、三弦（也稱琵琶）、箏、七弦琴。公元一九二七年以後全部失傳。

③吹管樂器：簫（佛）、管子（即篳篥），中原用錫管、河北用木管、笛、豎笛（君笛）、篴、笙（高、中、低）、法號（佛）、螺（佛）、角（道）。

至目前為止，道教與佛教使用的樂器已經十分簡單，只有吹奏和打擊兩種；吹奏樂器有笙、管、笛、篴。笙包括高、中、低三種，而且只使用圓笙；管有大、小和錫、木之分，道教多用木管，如河北和山西道教。佛教多用錫管，如河南、山東等地，我國南方、台灣及北方個別地區，如五台山佛教也使用嗩吶。佛教加長號，貴州、四川、青海、山西等地用海螺；道教使用角（大牛角），個別地區佛教也用牛角號；笛即一般的橫笛，曲笛或梆笛。打擊樂器只用鐘、鼓、鈴鼓、手鼓、鐺、鈸、雲鑼、木魚、鐵磬、引磬等。

2.用途

各地佛教音樂的用途比較統一，完全相同。而道教音樂有一定的差異。兩教又大體相仿，其共同之處用於：

①新春佳節

②元霄節

③七月十五（鬼節），本為佛教目犍連僧救母（解倒懸）的盂蘭盆會，向世人作好事，向陰司八方之眾餓鬼施食，久之約定成俗，定為鬼節。道教也隨之辦理超渡，分別同樣作法事、放焰口、放河燈；作水陸道場等形式多種多樣。

④追悼亡靈，世俗人死的當日、或百日、周年、三年、七年等，俗人邀請僧、道作法事，超渡亡靈免除災難。

⑤每日二時課誦，只念經而不用樂器，農曆初十、十五稍為隆重。

除共同的節日外，兩教又有各自獨特的節日和演奏重點。

佛教有四大節日，舉行盛會。

①四月八釋迦牟尼生日，又名浴佛節，屆時要抬佛像用香火浴身，能喝到香湯的善男信女，「可免除全年災難，保得吉祥如意」。形式異常隆重，古往今來多有記載。

②十二月初八釋迦牟尼佛成道日，紀念釋氏修道時經過各種磨難，餓的骨瘦如柴，所以家家要做八寶米飯紀念，即今日之「臘八粥」。

③二月十五釋迦牟尼佛涅槃日（即修持至最高境界而逝世）。

④七月十五盂蘭盛會

在上述四大節日裡，除舉行各種不同的佛事、法事外，還要用龐大的樂隊演奏佛曲，有時竟提前一、二個月邀請外地樂僧，多達一、二百人協同演奏。

道教音樂活動在中原多集中在淮陽人祖墳，即伏羲、女媧墓，及浚縣碧霞宮，每年正月到二月及八月，舉行為期一月的盛會，方圓數省信徒及商賈均趕來赴會，登封縣中岳廟每年春秋兩次大會（音樂活

動稍次），人流數以萬計，簫管齊鳴，鼓樂喧天，熱鬧非凡。其它各地的小廟甚多，分散舉行小型的音樂活動，由於各廟供神不同，節日各異。但，比較統一的是城隍廟，各個縣城均有設置，同時分縣城隍、府城隍和州城隍，等級森嚴，不可逾越。城隍的生日為三月二十八，屆時抬城隍「出巡」一至三天，鳴鑼開道，鼓樂震天，聲勢浩大，佛寺樂隊通常也來參加演奏祝賀，以表示佛道的友誼。其它各地小廟，如比干廟、關帝廟、岳飛廟、呂祖廟等廟的紀念節日各不相同，規模大小不一，如洛陽關帝廟領羊儀式，超過城隍出巡，當地各班民間樂社也自動前來參加獻樂演奏。還有不少地區，八月一日要「破獄」、十月一日「祭鬼」（送寒衣）等法事音樂活動。

另有佛、道兼奏的「善人」樂舞，主要表現在「擔經挑」，由二、三人或多人穿插行進，並表演一定象徵性的舞姿，如交媾等，同時演唱，在場外有多人幫腔，及打瓦子（竹板）擊節奏。

在中原道、佛音樂與民間嗩吶樂社，存在著不可逾越的鴻溝，它們互相貶低，在任何情況下，決不在一起聯合演奏或對棚比賽。

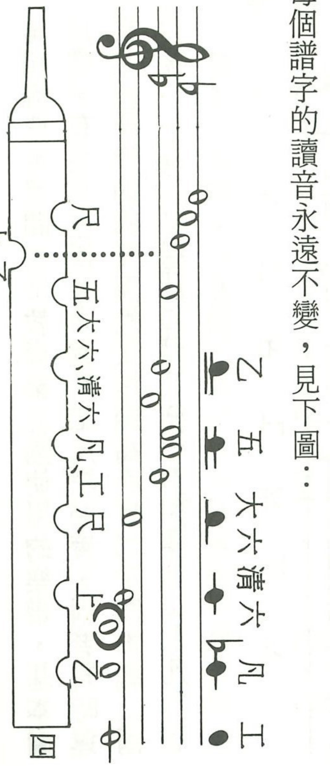
3.樂譜

由於宗教音樂固有的保守性，師傳傳承方式則採用口傳心授，衣鉢真傳。所以，它的衍化極慢，至今才得以保留了更多古代的原始形態，其中樂譜就是最明顯的一例。

中國道教和佛教音樂，長期以來多以管子（即古代篳篥）為主奏樂器，所以其樂譜均使用管色應指譜，即現在所謂的固定音位的工尺譜，以合為宮，音名由合四乙上尺工凡六五等九個字組成，有些寺、觀工尺譜字的寫法更接近於宋代俗字譜，如北京智化寺、山西五台山樂譜等，如下例：

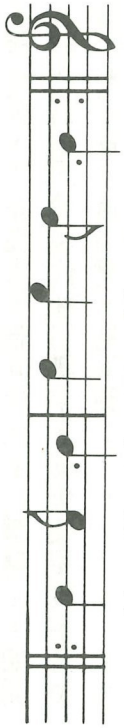
智化寺樂譜 1	合	四	、	上	勾	ㄥ	ㄟ	凡	六	ㄣ
智化寺樂譜 2	亼	マ	、	上		ㄥ	丨	凡	ㄋ	ㄣ
五台山 正字譜	合	四	乙	上		尺	工	凡	六	五
五台山 簡化譜	ㄴ	乙	、	丄	勾	人	丨	八(凡)		
宋代俗字譜	ㄙ	マ	一	ㄙ	勾(ㄥ)	人	ㄱ	ㅅ	ㄆ	ㄋ
現代工尺譜	合	四	乙	上		尺	工	凡	六	五

有些已像五台山正字譜一樣，正在從古樂譜向現代工尺譜轉化，如開封大相國寺樂譜等。雖然寫法同於現代通用譜字，卻仍使用固定音位的記錄方法，每個譜字的讀音永遠不變，見下圖：



有些道教音樂和流傳至民間的宗教音樂社團使用的樂譜，基本屬於固定音位的工尺譜，有些正在逐漸向流動工尺譜過渡，兩者同時運用。如浚縣碧霞宮道教音樂的四種調性（指調高而言），即本調（兩種）、錯調、大尺調。本調的六等於宮音（do），和靠凡（下凡）＝宮音（do）。以「五聲佛」的第一句為例：

本調一（靠凡＝宮）



本調二（大六＝宮）

管子的第五孔為「六」音，第四孔為「靠凡」，本調一用第四孔作為宮音do，本調工以第五孔作為宮音do，它們的音名沒有改變，亦應屬於固定音位工尺譜；錯調則是以本調為基礎，向上移一個音孔，以第六孔的「五」音為錯調的「六」音，此乃流動工尺譜，兩者同時並用，它們和民間以上字為宮的流動工尺譜還有所區別。

其它，還有念唱時用的法器譜西藏大昭寺、哲蚌寺使用的筒欽譜，西藏、四川使用的央移譜，在道教中還有宋傳《玉音法事》曲線譜

等。

4.樂曲

由聲樂和器樂兩大部份組成。

聲樂曲：佛教有八大贊、四大祝延、華嚴字母和一百餘首雜贊及古代詩詞、曲等；道教因為分全真道和正一道，正一派俗謂「火居道士」，雖然受到歷次政治運動的嚴重衝擊，而俗家道士多在家務農，他們沒有大張旗鼓的作道場，只默念心經，影響較次。所以，道教的聲樂曲保存較多，如道場起、吾今悲嘆、南極壽星、上品上升及各種贊子等。有些贊子是佛道兩教共用的旋律，而唱的經文不同，如佛教的「翠黃花」和道教的「南極壽星」相同等，演唱時均以法器伴奏。

善人的聲樂曲，兼用了道、佛兩教的曲子，又加入當地民歌，約近百首，它的內容十分廣泛，有贊禮佛、贊老君、贊八仙、帝王將相、英雄人物、歷史故事、忠君孝母、改惡從善等等，故事性強。旋律多為單樂段及復樂段結構，無限反複，長者可多達三、五十段，往往要唱出完整的故事情節。

樂器與演奏：佛、道音樂以其使用的場合可分為傳統寺廟音樂及流變形式。廣意的講「傳統」音樂指長期以來一貫由樂僧、樂道在寺廟內或廟外作法事時演奏的樂曲；「流變」指由寺廟流傳到民間並建立起來的樂社。他們雖然演奏的也是寺廟音樂，在某些方面有著寺廟音樂的傳統風格，如使用的樂器、演奏形式、風格高雅古樸、不收報

酬、只用於自娛等等，而在許多方面已經有所改變，如減少了大型佛曲與道曲，在演奏中、小型樂曲時，速度由慢變快，由莊嚴變活躍，並吸收了更多民間喜聞樂見的曲牌，有些地方增加了嗩吶吹咔的模擬音樂藝術。

就傳統寺廟音樂而言，又分大曲、路曲和耍曲。大曲：用於大型法事和道、佛盛典時向釋迦牟尼、太上老君獻樂，樂曲沉長莊重，古樸典雅，多系古代長期流傳下來的樂曲，他們想為演奏音樂的目的在於娛神，好壞的標準在於心，心誠則靈，神才樂於接受。如佛曲「後緒」、「駐雲飛」等；道曲的「道德香」、「天子拜東岳」、「鐘鼓」、「四面鏡子」、「大贊子」、「小贊子」、「文武贊子」等；佛、道共用的樂曲「鎖南枝」、「上山虎」、「下山虎」、「步步嬌」、「得勝令」、「四朝陽」、「粉裝台」、「耍孩兒」等。演奏時速度積漫，一般中速♪=20~30，慢速♪=11~20，快速♪=40~50左右，加快時也可在♪=100以上，甚至變成一拍子節奏，類似於戲曲中的緊打慢唱。如「駐雲飛」，全曲共六百二十九小節，另有散板的引子和尾聲，採用了許多不同的素材及各種變奏手法，用統一的風格貫起來，包括九個樂段的大型變奏曲，根據其曲式、調式、旋律、旋法、速度綜合分析，它擬似唐代歌舞大曲或法曲。路曲：出外出作法事、放焰口時在路上行進中演奏的樂曲；如「遍地青」、「寄生草」、「紅綠鞋」、「五聲佛」、「青天歌」等，它的曲調稍短、速度較快

。耍曲：多系民間器樂曲牌或民間歌曲。多用於初學吹奏技巧、作法事和放焰口之餘，和群眾娛樂時演奏，旋律活潑熱情、短小精悍；如「油葫蘆」、「截字」、「八板」、「大學生」、「嗑瓜子」、「千聲佛」、「掛金鎖」、「九連環」、「三尺布」等。路曲和耍曲部份，佛教與道教大多相同，只因地域和群眾愛好的不同，曲目有些差異。

5.調性、調式

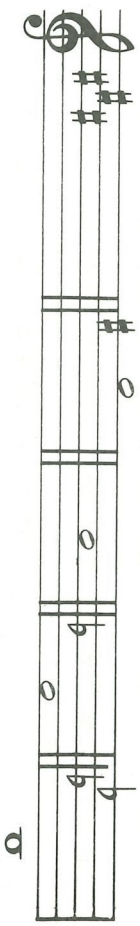
各地佛教與道教器樂曲的調式，調式大都相同。一般採用四種調性：即六字調、尺字調、上字調和凡字調。修養稍差的道觀和佛寺只熟悉三調或兩調，只有開封和洛陽採用五調。對於調的命名各地不一，有些也令人費解，以河南為例，見下表：

地名				
開封(佛、道)	四字調	青六調	大六調	上字調	凡字調
洛陽(道、佛)	四字調	尺字調	六字調	上字調	凡字調
鄢陵(道)		正調	本調(大六)	半簧調	大凡調
浚縣(佛、道)	錯調		本調(大六)	大尺調(凡=2)	本調(靠凡)
延津(佛)		尺字調	大六	上四調	勾六調

杞縣(道)			正調	反調	
沁陽(佛)					
		尺字調	六字調	上字調	凡字調

其中開封和洛陽使用的五調與宋代古琴定弦五調相同，如下圖（假設為C＝ㄨ）：

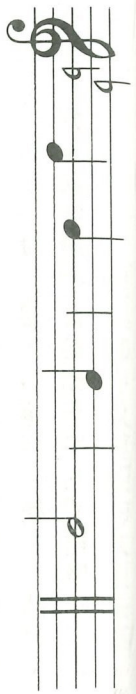
開封洛陽佛道五調：　四字調　尺字調　大六調　上字調　凡字調



樂琴定弦五調：慢宮調　慢角調　正調　蕤賓調　清角調

各地調性多以大六＝宮音(do)＝$^{b}_{B}$、有時正調和反調相與位，分別比較偏僻的山鄉，與外地交流較多的地區，也有C或D＝大六(do)者。五聲音階居多。音列為宮、商、角、徵、羽，在梆子聲腔戲曲流行的地區，也常加入變徵和國的三度間音。

調式以徵、宮最多，羽、商次之，角調式極少使用。但非主音終止的現象十分普遍，即古代常用的「共同終止句」，它無論樂曲是什麼調式，必用共同的樂句結束。如：



6.演奏與風格

道樂與佛樂基本相同。在樂隊中指揮樂器為振金鐸，俗稱手鈴；領奏用錫管或木管；主要伴奏樂器有笙和簫（笛）。所以，演奏時笙和簫必須靠近管，管靠近鐸，以便協同配合得更加默契。由於演出的形式和規模不同，使用的樂器、樂隊排列的位置及演奏風格也各不相同；小型樂隊用於放焰口、作法事。全套有十二人組成，使用樂器由管子、笙、橫笛（或簫）、雲鑼、鈴、鐺、手鈴、手鼓、饒、鈸、木魚、引磬，木魚和引磬用於誦經。排列位置分坐奏（包括主奏）和行奏。作法事採用坐奏，有時立奏，其位置如下：

笛(簫)	笙	管	笙	雲鑼
○	○	○	○	
	手鈴○		○手鼓	
○		○		
	○	○	○	
鈴		鐺	鐺	鈸

在放焰口的進程中有時行走演奏，酌情可分單行或雙行，其原則：吹

奏在前，擊樂在後。排列位置如下：

單行：

橫、笛（或簫）笙、管、笙、雲鑼、鐺、鈴、鐃、鈸(2)手鈴、手鼓，

○　○　○　○　○　○　○　○　○　○　○

雙行：

○笙　○　鐺　○鈴　○鈸

○管　○簫　○雲鑼　○鈸

○笙　○鐃　○鐃　○鈸

小型法事的演奏樂器還可大為減少，只用笙(2)、管、簫、鐺、鈴六人即可。

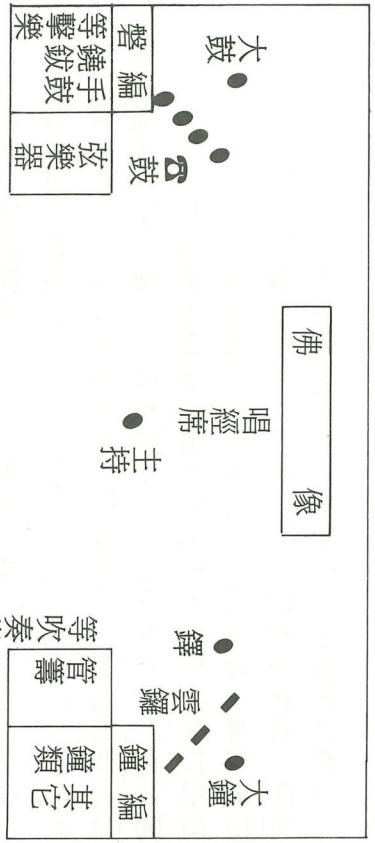
○笙　○鐺

○管　○簫　○鈴

○笙

作法事時的音樂較莊重、古樸、靜謐，作完法事以後，往往要和群眾在一起娛樂一定時間，其風格與佛曲嚴然不同，多演奏「耍曲」，它的情緒活躍、熱烈，特別在坤士家演奏，他經常同時邀請佛、道兩教的音樂，互相對陳比賽，各選自己精彩的曲目，表演絕技，完全投觀眾之所好，與宗教的音樂和法事的情緒格格不入，純屬民間音樂的範疇。

中型演奏：用於大規模佛寺及道觀的大型法事，樂隊約三、四十人。如大相國寺樂隊排列位置如下：



大型演奏：用於佛、道盛典，除本寺、觀及就近的樂僧、樂道外，還要邀請百里以外著名的僧道演奏家，也有未被邀請前主動獻樂者組成一、二百人以上的龐大樂隊。除演奏傳統宗教音樂，還間以雜技、武術；如撩扠、盤緪、走繩索（走繩、沿鋼絲）、蹬技（蹬缸、大鐵磬等）撩大鐃、飛鈸等，同時由室外樂隊輕聲伴奏，情緒較輕快活潑。

結語

通過以上四方面的闡述與分析，可以初步作如下結論：①道教與佛教生成的淵源不同，卻成長在共同的土壤之中。中國統治者和人民用傳統的觀念來建樹它們，並為自己服務。兩教在互相鬥爭中採用對方合理的部份加以吸收和融化，包括教義、教儀、教規等方面，以使本教的地位和勢力得到加強鞏固與擴大。所以釀成在音樂方面互相吸收借鑒的必然性。②在音樂方面也是如此，特別是聲樂部份，它是音樂與語言相結合的藝術，佛教雖然有天竺梵唄，因梵音與漢語不能統一，導致「金言有鐸、梵響無授」，現在佛教流傳的梵唄與道教的步虛，均出自三國魏陳思王曹植於公元二三〇—二三二年的創作；在器樂方面，佛曲的開始受天竺國及西域諸國的影響較大，隨著時間的流駛，西域音樂逐漸被中原古樂所吸收和融化，至今影響甚少。道曲開始於高宗命樂工仿佛曲製道調，玄宗召道士製道曲，到明大量採用南北曲牌，均屬中原古樂的範圍。玄宗大改宮廷樂曲名稱時，曾將部份佛曲改為具有道教色彩的名稱，所以，形成了大量的同曲異名。從前面所列舉曲目可以明顯的分辨出這種現象。在從道、釋兩教音樂中的路曲和耍曲分析，不論樂曲、風格、用途、調性、調式等方面均基本相同，所以有理由肯定是中國道曲與佛曲基本相同，共性大於個性。

主要參考書目

異苑：　南朝宋劉敬叔

高僧傳　梁慧皎

洛陽伽藍記　北魏楊衒之

法苑珠林　唐道世

唐會要　宋王溥

中國佛教　中國佛教協會

中國傳統戲曲音樂　（台）

附註

註一：選自甘紹成《川西道教音樂的類型及其特徵》

註二：每逢望朔日及諸佛聖誕用

註三：（佛）：為佛教使用，（道）：為道教使用，未注明者佛、道均用。

閩台錦歌漫議

歌仔戲形成三要素

劉春曙

一、概況

錦歌是福建五大說唱形式之一，同時也是台灣歌仔戲音樂的重要組成部份，深受兩岸民眾所喜愛，是研究閩台文化區藝術交流必不可少的一個課題。錦歌流行於福建省廈門及漳州市的龍海、漳浦、雲宵、詔安、東山、平和、南靖、長泰、華安等縣。在台灣，自東北部的宜蘭至南部的恆春，凡操閩南方言的地方均有錦歌的足跡。由於它長期根植於民間，以民眾喜聞樂見的曲調來演唱民間故事和戲曲，內容通俗易懂、形式簡小易學、鄉土氣息濃郁，善於抒發感情，是人們生活中不可缺少的一部份。在閩南漳屬各縣的城鎮及農村中，到處都有演唱錦歌的「歌仔館」，並有專業教師和以賣藝為生的藝人。每逢節日或喜慶，錦歌的演唱就更加活躍，到處都可以看到男女老少圍攏在一起，聽藝人們說唱朝代興衰和悲歡離合的故事，人們被生動的故事

所感動，藉此寄托深厚的感情，抒發心中的苦和樂、喜和憂，常唱至深夜還不肯離去。隨著閩南人民的三次東渡，錦歌也在台灣民間生根開花。甚至在南洋群島閩南人旅居的地方也有錦歌流行。著名錦歌藝人林廷、陳麗水、陳膠掠、陳不的、鍾青等人。一九二九年在新加坡灌製《陳三磨鏡》、《審陳三》、《安童鬧》、《無影歌》、《賭錢歌》、《大伯公歌》、《牽亡魂》等唱片，曾風靡一時。

二、探源

1.錦歌界定

在探索錦歌源流之時，必須首先弄清什麼是錦歌，並給予比較明確的界定。筆者擬從如下幾個方面談談自己的見解：

(1)錦歌名稱之由來

作為福建五大曲種之一的錦歌，已是聞名遐爾，可對錦歌名稱之由來未必盡人皆知。近年來，隨著閩台兩岸文化交流的日益頻繁，筆者發現台灣有些學者，認為台灣根本沒有叫錦歌的東西存在。如王振義先生在「鄉土情結與現代暗影崇拜」一文中認為「歌仔戲源自民間的『唸歌』，就是一般所說的『說唱』。唸歌是一人自拉（彈）自唱，以第三人稱敷陳故事情節（如呂蒙正、王寶釧之類），本世紀初有人把唸歌改以代言體（扮演角色）粉墨登場，這就是歌仔戲。……可

怪的是知識份子一直沿襲呂訴上的說法，說源自『錦歌』，事實上台灣根本沒有叫『錦歌』的東西存在。」台灣出現錦歌這一名稱，源於呂訴上先生的《台灣電影戲劇史》，該書有關「台灣歌仔戲史」的一些資料又引自大陸學者陳嘯高、顧曼莊所撰寫的《福建和台灣的劇種—薌劇》（見《華東戲曲劇種介紹》第三集，一九五五年上海新文藝出版社出版），但是筆者已先此於一九五三年二月在《閩南民間音樂資料彙刊》一書的「薌劇介紹」文中談到「薌劇的前身是台灣的歌仔戲。而歌仔戲又是由閩南流傳過去的『錦歌』、『採茶』、『車鼓』等民間藝術形式綜合發展起來的。」當時持此說的尚有謝家群等先生。錦歌據著名藝人林廷先生說原名「什錦歌」。一九五三年龍溪專區文聯吳一葦先生計劃編印《閩南民間音樂資料彙刊》，邀我將採集記錄的「什錦歌」和歌仔戲曲譜交予印行，在付印之前我們曾徵求老藝人及有關人員的意見，大家認為「什錦歌」帶有雜拌的含義，不如捨棄「什」字，稱為「錦歌」更合適，但又怕讀者不懂什麼叫「錦歌」，所以在《彙刊》的「刊前」仍舊用「什錦歌」的名稱，其中是這樣寫的：「流行於漳州及其附近地區的歌曲就有什錦歌、台灣調、改良調……等。」錦歌這個名稱就這樣數十年一直沿用至今。

(2)何謂錦歌

其實錦歌就是歌仔，亦稱為「乞食歌仔」，說的確切一點應稱為民間小調。因過去賣唱求生者都是赤貧的民間盲藝人，故名「乞食歌

仔」。把這種用曲牌聯綴或單曲敘事的演唱形式稱之為錦歌的主要是漳州市（現稱為薌城區）以及龍海縣一帶，其他縣及廈門市均稱之為歌仔，或者是「乞食歌仔」，雲宵縣稱錦歌為「四管齊」。

(3)歌仔如何衍變為什錦歌

歌仔演變為錦歌，是歌仔進入城市之後才開始的，其衍變因素有三：一是由賣藝走唱變成「堂會式」的演唱；二是演唱人員由「乞丐」變成為有一定社會地位的商人、職員；三是受到南音的強烈輻射，加上「南詞」等外來曲種及「外江戲」的影響，改變了原來僅唱歌仔的傳統，而吸收並融合了多種表演形式和曲調，使歌仔有了較大的飛躍，也較前龐雜了。人們不得不用「什錦歌」來稱呼原來的歌仔。傳說清代南音晉京，康熙皇帝封演唱者為「御前清客」。唱南音的先生們頓時身價百倍，文人學士也竟相唱酬，「什錦歌」藝人也兼唱南音，以顯高雅，把原來伴奏的樂器改為南音的「四管」—琵琶、三絃、洞簫、二弦。有些曲子也以南音的「管門」來命名，將「大七字」改稱為「四空仔」，原稱為「大調啾」的改稱為「五空仔」，南音有人稱它為「錦曲」，「什錦歌」有時也稱為錦歌。

2.錦歌源流

漳州是閩南金三角的一個重要城市，蘊藏著豐富的古代文化。唐總章之後，在陳政、陳元光父子及其部屬一百五十年的開發，經濟有了較大的發展。宋南渡偏安於杭州（臨安）後，經濟中心南移，閩南

一帶交通便利，隨著泉州港地位的下降，漳州月港成了閩南對外貿易的商業中心，漳州等地人口激增，形成了一個以手工業為中心的城市，隨著商業的繁榮，人們的文化生活也大大發展，娛樂場所興起，民間藝術活動盛極一時。據漳州史誌記載：「宋代漳州西郊築有西湖勝地，為觀賞遊藝場所」。至今西湖舊跡已廢，當地仍以「百里弦歌」為名。又漳浦縣誌記載：「縣城東郊有弦歌堂，系宋元符年建」。「弦歌」是否與錦歌有什麼實質性的聯繫，筆者不加妄斷。但至少可以看出宋代漳屬各地已有以樂器伴奏的歌唱形式。從歷史觀點看，歷代的史籍是不大可能記載這種不登大雅之堂的「乞食歌仔」。既無史誌明證，我們只有立足現有的資料及演唱形式等來進行考證了。

(1)形式推論

錦歌有三種演唱形式與古代的說唱形式有些相似。

A.盲人彈唱：說古今故事以覓衣食者，這種形式與宋代陶真有些近似。南宋《西湖老人繁勝錄》：「唱涯詞只引子弟，聽陶真盡是村人。」說明它在南宋臨安（杭州）一帶是受農民歡迎的一種說唱藝術。明田汝成《西湖遊覽志餘》卷二十：「杭州男女瞽者，多學琵琶，唱古今小說、平話，以覓衣食，謂之陶真。大抵說宋時事，蓋汴京遺俗也。」瞿宗佔過汴梁詩云：

歌舞樓台事可誇，昔年曾此擅繁華，尚餘良嶽非蒼昊，那得神霄隔紫霞。廢苑草荒堪牧馬，長溝柳老不藏鴉。陌頭盲女無限愁，能撥琵琶說趙家。其俗殆與杭無異。

清李調元《童山詩集》卷三十八，捧花生「畫舫餘談」，有記載清中葉陶真在杭州、南京演出的情況。

B.嘭鼓唱：演唱者手執漁鼓簡板的形式與道情演唱十分相似。道情源於唐代的「九真」、「承天」等道曲，以道教故事為題材。據南宋周密《武林舊事》卷七載：「後苑小廝兒三十人，打息氣唱道情，太上（宋高宗）云：『此是張掄所撰鼓子詞』。」南宋開始用漁鼓和簡板為伴奏樂器，因此也叫「漁鼓」。「斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場；身後是非誰管得，滿村聽說蔡中郎。」（陸游「小舟游近村舍舟步歸」，一說為劉克莊作）這種負鼓盲翁唱敘古今故事的情景在閩南也是常見的。

C.盲人說唱兼算命的曲藝形式：和明清時的「盲詞」也很相近，明胡應麟《甲子剩言》：「都下有抄『前定命』者，其辭皆七字，而村鄙若今市井盲詞之類。」

以上這幾種形式，也許是錦歌的遠親，但他們之間有那些實際上的聯繫，現在都很難說，所以不能隨便給他們劃等號。

三、曲目考辨

本節主要是想透過對曲目的考證來探索錦歌的歷史。

一提起曲目，人們往往離不開「四大柱」、「八小折」和「四大雜嘴」。但是，這裡有個計量的問題也往往被人們所忽略：一是把錦歌曲目分為「四大柱」、「八小折」的有多少人，一是在所有的曲目中那幾個曲目最常演唱，所占的比重有多少。

筆者自一九五二年開始接觸錦歌，至今已有三十九個年頭了。在歷次的田野調查中，採訪過的藝人不下數十人，其中最有代表性的著名藝人也有十多位，為漳州市亭派藝人林廷（一八八一—一九六七）、蔡鷗，走唱藝人蘆菊，龍海縣堂派藝人王棕雖，廈門市著名藝人白水仙、紀芋如，走唱藝人洪道，長泰縣走唱藝人張上下、吳仲食，雲宵縣藝人梁蠣蜞、黃金，平和縣黃詩以及邵江海、林文祥等人。在眾多的、具有代表性的著名錦歌藝人中，只有以林廷、蔡鷗為代表的樂吟亭派才把錦歌分為「四大柱」和「八小折」。龍海縣以王棕雖為代表的慶賢堂派就很少把錦歌分成「四大柱」和「八小折」。這為我們提供了兩個值得注意的問題：一是把錦歌曲目分為「四大柱」和「八小折」的僅有漳州亭派，它不具有普遍性，在考證曲目時只能作為參考，不能作為唯一的依據。二是錦歌大約於清道光初年由市郊桃林社傳入漳州市的，亭派錦歌泰斗林廷祖家也是桃林社，是桃林錦歌的正宗傳人。錦歌曲目分為「四大柱」和「八小折」是錦歌進入城市之後的，時間不超過二百年，還不能代表古老錦歌的曲目分類。

那些曲目是錦歌最常演唱的、具有代表性的，我們不妨進行一次統計，幾年來我們從漳屬的漳州市（現稱為薌城區）及龍海、長泰、平和、南靖、雲霄、詔安等縣記錄的不同曲調有七十三種（約占全部曲調百分之九十五以上），其中含十九個曲目：包括「四大柱」、「八小折」（缺「閔損托車」一折）、「四大雜嘴」和《加令記》、《打金枝》（亦稱為《唐朝子儀》）、《雜貨記》、《殺子報》等，有曲目故事的曲調六十二首，「雜歌」為「長工歌」、「病子歌」、「送哥調」、「跪某歌」等的曲調十一首。在十九個曲目中，演唱《三伯英台》的有六個縣（市）十五種曲調，占24%；《陳三五娘》四個縣（市）十一種曲調，占17%；《孟姜女》兩個縣（市）十種曲調，占16%。以上數字雖不能說是絕對準確，但卻給我們提供了一個比較可靠的論證。證明《三伯英台》、《陳三五娘》、《孟姜女》是流行最廣、演唱最多的曲目。此外，一個曲目用三種曲調演唱的有《商輅》、《打金枝》、《妙常怨》和《海底反》。可見「亭派」藝人把《陳三五娘》、《三伯英台》、《孟姜女》、《商輅》列為「四大柱」也是有一定依據的。再從我們搜集到的古老手抄本看，也是「四大柱」曲本最完整。如《三伯英台》包括：三伯英台、結義入學、遊花園、入丹亭、謝牡丹、英台相思、三伯探英台、三伯回家、鶯歌咬詩、士久報、士久守靈、馬俊娶親、馬俊落陰、馬俊回陽、三伯英台落地獄、酆都城、遊西嶽、遊南嶽、遊北嶽、望鄉台枉死城、孟家莊等二

十一個小段。《陳三五娘》包括：陳三五娘、逢著元宵期、陳伯卿磨鏡、甘心捧盆水、遊賞後花園、五娘綉孤鸞、暗約會佳期、相煞走、尋五娘、拿陳三、審陳三、審五娘、探牢門、陳三起解、五娘小悶、嫁五娘等十六小段。《孟姜女》包括：孟姜女、拿杞郎、姜女五更、姜女十劫、哭長城等五小段。《商輅》包括：商輅、雪梅賞花、商輅入學、聽見機房、教訓商輅、買得魁生、鶯哥報喜、奉旨起樓、花婆嬉弄、約花園期、假病回家、奉斬文禧、補鶯哥報、補斬文禧等十五小段。現將錦歌主要曲目考源列表於下：

類別	曲目	曲本出處	備註
四大	三伯英台	戲曲傳統劇目。亦名《雙蝴蝶》、《柳蔭記》。明代曾有此題材的傳奇《同窗記》，現僅存「訪友」等齣。	明傳奇及戲曲本子。
	陳三五娘	梨園戲傳統劇目。題材與明傳奇《荔鏡記》同。	明傳奇及戲曲本子。

類別	曲目	曲本出處	備註
柱	孟姜女	故事源於《左傳》。唐代有《孟姜女變文》（今存殘本，題目是後人依故事擬補的）。唐宋之後歷代以此為題材的戲曲、曲藝極多。	自唐至清，歷代均有戲曲、曲藝本子。
八小	商輅	明代有無名氏作的傳奇劇本《商輅三元記》（也叫《斷機記》）。	明傳奇劇本。
	妙常怨	明代高濂作傳奇劇本《玉簪記》。敘書生潘必正與道姑陳妙常相愛的故事，「妙常怨」為其中之一折。	明傳奇劇本。
	金姑起羊	梨園戲有《劉永》一劇，據考與流失於日本的明代潮音《金花女》相同。	明代本子。
	井邊會	本目取材於民間故事。南戲劇本有《劉智遠白兔記》，元代無名氏所作。	元南戲劇本。
	董	故事始見於三國曹植的「靈芝篇」、東晉《搜	明傳奇，

折			
永遇仙姬	呂蒙正	壽昌尋母	閔損拖車
神記》、唐有《董永變文》、宋元有話本《董永遇仙傳》。明代，顧覺宇作傳奇劇本《織錦記》。之後，諸如《百日緣》、《天仙配》等傳統戲曲均出於《織》本。	宋元時無名氏作南戲《呂蒙正破窰記》、元雜劇有《呂蒙正風雪破窰記》，明代有王錂改編的傳奇本《彩樓記》。	閔子騫名損，春秋時魯國人。孔子學生，在孔門中以德行和顏淵並稱。孔子稱贊他說：「孝哉閔子騫。」《南詞敘錄》的宋元南戲目錄有《閔子騫單衣記》，近代戲曲有《蘆花記》、《鞭打蘆花》。	由《二十四孝》衍化而來。宋人筆記《夢溪筆談》、《東軒筆記》、《吹劍錄》及宋史均記載。
故事始見於三國時期。	宋元南戲及明傳奇均有此題材。	本子已不傳。	曲本年代不詳。

折			
玉	閔損拖車	壽昌尋母	呂蒙正
玉真尋夫的故事見於明傳奇《珍珠記》。本省	。	、評劇均有此劇目。	梨園戲、莆仙戲、閩劇以及潮劇、湘劇、川劇
明傳奇劇			

嘴雜大四			
倍思	五空仔雜嘴	土地公雜嘴	牽厄姨	真尋夫
倍思雜嘴是曲調名稱，可演唱各種內容。如《火燒樓》等。《火燒樓》係錦歌傳統曲目，曾	五空仔雜嘴指的是曲調名稱，並非曲目內容。五空雜嘴擅於敘述長篇故事，詞格都是長短句，常演唱的有《海底反》、《加令記》等。	未婚姑娘祈求土地公保祐她嫁到一個理想的丈夫。	民間巫的活動。是通過「厄姨」聯結「陰間」和「陽間」的形式。閩南各地均有「觀三姑」、「牽厄姨看花欉」的活動。	
民間故事傳說。	民間故事傳說。	求神。	民間巫術活動。	

從以上分析考證中，我們很明顯地看到在「四大柱」中有三個曲目源於明傳奇。一個與宋元南戲、雜劇有關。「八小折」中有五個曲目和明傳奇有關，二個與宋元南戲、雜劇有關，一個待考。「四大雜嘴」都是民間傳說故事，是錦歌最有特色的部份。最完整、最流行的曲目是《陳三五娘》和《三伯英台》。

雜嘴	於三十年代在台灣風行一時。

四、唱本探源

錦歌的唱本絕大多數是有作者的，這些人並非什麼文人學士，而是一些不露真名的初通文字的人，但這些人對民間詞彙、俚語都十分熟悉並應用自如，因而所作歌本通俗易懂，唱唸時朗朗上口，深受普通民眾所喜歡。

錦歌唱本之取材於如下幾個方面：

1.戲曲故事：可以認為錦歌的本子與當時當地戲曲演出的劇目基本上是同步的、互相依存的。某受觀眾喜歡的劇目，就會有人把它編成唱本，如《陳三五娘》、《三伯英台》等。從目前所掌握的資料看，這部份所占的比重較大。

2.重要社會現象和事件：歌仔本作為一種善於普及和深入民眾的演唱形式，出於不同的目的，作者能較快地反映出來。如《過番歌》、《長工歌》、《抗日歌》等。

3.民間故事傳說：這些故事傳說早已存在於民眾之間，是膾炙人口的俗文學，一旦編成歌本，更是不徑而走，很快就能傳播開來。如《海底反》等。

4.日常生活：如男女相褒、夫妻打諢、打鐵賣藥、懷胎病子等等。反映社會底層普通人的生活，是這一部份的主題。但從所反映的事件來看比較接近現代。如《跪某歌》、《工場打鐵》、《浪子回頭》、《十月懷胎》等。

5.古人事跡：這一部份既有採自小說傳記、也有採自戲曲、曲藝的。它的特點是比較簡短，以極概括的手法向人們傳授古人的故事。比較典型的有《十二生肖歌》。鼠講的是薛剛反唐；牛講的是蕭何追韓信；虎講的是文廣治妖；兔講的是羅通掃北。

以上所說，僅是錦歌唱本取材的五個方面。但是，人們最關心的是錦歌唱本始於何時，從筆者目前所掌握的資料及參看有關文章，認為閩南歌冊的來源可分為兩大支系：一支由潮州傳入東山縣一帶；一支是廈、漳、泉所編印的。

明洪武年間，東山島建城置衛所，開辟通商口岸，對外進行物資文化交流。潮州歌冊也隨之傳播島上，不但漁農工商愛唱，家中老嫗

、閨房少女，亦必學之。明英武殿大學士黃道周在京為官，同僚見他學識淵博，問及家鄉文化發達與否，道周答道：「吾鄉農夫蕩槳，皆能文章。」這和男女老幼均學唱歌冊不無關係。

清嘉慶年間，唱歌冊更是盛行，並傳至台灣南部及澎湖列島。現留存於民間的歌冊有兩類；一是以小說為基礎，經改編而成的；如《隋唐演義》、《薛剛反唐》、《薛仁貴征東》、《雙英武》、《萬花樓》等；一是根據戲劇和民間傳說編成的，如《崔鳴鳳》、《雙玉魚》、《雙白燕》、《秦世美》、《雙逼婚》、《五美像》、《八美圖》、《玉樓春》等。這些唱本各有特色，潮城府前街瑞文堂藏版的唱本，以小說章回寫法，人物刻劃細緻，文筆流暢優美。潮安府前街柳衙巷口玉生記藏版唱本文字淺顯，通俗順口，善於編長篇敘事本，如《新造薛仁貴征東》有四十本，《萬花樓》有八十本。

歌冊有個主要特點是以唸誦的方法進行演唱的，不加鑼鼓管弦。詞格大致分七字句、五字句、三三七字句、三三五字句和三三四字句。

廈、漳、泉的唱本，故事來自明傳奇的居多，但目前能見到的都是清末民初出版的本子和一些手抄本。筆者小時曾見過泉州清源齋和廈門會文堂出版的歌本。一九九一年六月筆者赴台灣參觀訪問期間，有幸在宜蘭會見陳健銘先生，並拜讀了他的大作《野台鑼鼓》。其中「閩台歌冊縱橫談」一章，對閩台歌冊做了詳盡深入的闡述，受益匪

淺，陳先生對民俗文化之熱愛，用心之良苦，令人嘆服、欽佩。書中提及最早的歌本是道光辛卯（一八三一）泉州見古堂書坊合刊《綉像上大人歌》（巴黎大學高級研究院教授施博爾先生收藏）；依次是咸豐庚申（一八六〇）年春，木刻鐫印本《新刊番婆弄歌》、宣統庚戌年（一九一〇）印的《新樣採茶相褒歌》、《最新陳總歌》、《戲箱歌》。民國二、三年廈門會文堂書局印發有大量歌本，如《陳杏元和番歌》、《最新番婆弄公婆拖含歌》、《新樣手抄打尪歌》、《新樣手抄打某歌》、《新樣手抄死某歌》……等。民國三年由廈門文德堂訂正發行的有《增廣最新陳三歌全集》。巴黎大學施博爾教授曾在台灣以高價大量蒐購福建及台灣的俗曲唱本，並於一九六五年十月發表一篇「五百舊歌仔冊目錄」在《台灣風物》十五卷第四期上。筆者對此深為感嘆，願國人早日從搖滾樂和迪斯可聲中猛醒過來，以免優秀的民族文化瑰寶後繼無人、喪失殆盡，而流失他邦。

民國初年廈門博文齋和泉州清源齋又有大量歌本出售。博文齋歌本還送到上海鉛印，風行台灣、香港、菲律賓和新加坡。在馬尼拉和新加坡均設有分店。

五、綜觀審視

通過以上的推理、考辨和探源之後，認為錦歌產生於明代，清代

中葉和民國初期有兩次較大發展。

從形式看，這種盲人彈唱以覓衣食的形式可以溯源到宋代的陶真。但從盲人說唱兼算命的形式來看，更接近明清時的「盲詞」。

從曲目看，無論是以「四大柱」、「八小折」的角度，還是以流行地區最廣、最常演唱和保存最完整的角度來看，錦歌曲目大量來自明傳奇本子。

再從唱本產生的年代加以探索，比較明顯地看到閩南的南端，靠潮汕的東山縣明代已有歌冊演唱本。而清道光已有遺存歌本，同時清道光又是漳州錦歌從農村傳播到城市的重要時期，如果從唱本保存的數量看清末民初占有絕對多數。

一種藝術形式的形成、發展、流傳以及衰落，都離開當時地的歷史背景，離不開經濟、文化、人口、宗教、地理等條件的。

漳州一帶雖於秦、漢時期已進行開發，但開始繁榮是唐宋以後，盡管如此，當時還是生產十分落後的農業社會，對外界還是比較封閉的。明代中葉，由於泉州港淤塞，九龍江下游入海處的月港，遂發展為我國東南沿海對外貿易商港之一，商賈雲集、洋艘停泊、市鎮繁榮，俗稱「小蘇杭」。經濟繁榮、交通發達，為藝術的發展和對外交流提供了一定的物質基礎。道光二十二年（一八二四），英國強迫清政府簽訂「南京條約」，開放廣州、福州、廈門、寧波、上海等五處為通商口岸。廈門港的興起，促進城市商品經濟的發展，也導致農村人

口流入城市，錦歌也是在這個時期傳入城市的。

明代是福建戲曲發展史上的一次高峰。尤其是明嘉靖、萬曆之後，弋陽腔、昆山腔以及高腔、四平戲先後傳入福建，對福建戲曲的發展產生了很大影響。戲曲的盛行，不僅為歌仔提供了豐富的題材，同時直接吸收了一些小調來進行演唱。

清代是福建的繁榮時期，清康熙之後福建南音有較大發展，對錦歌有較強的輻射，進行城市的錦歌無論是漳州、龍海以及廈門，都有「南音化」的傾向，是錦歌史上的二次大發展。

清末民初，錦歌題材更加接近反映現實生活，出現了《工場打鐵》、《採茶相褒》、《懶惰查某》、《浪子回頭》等唱本。隨著印刷業的發展，歌本從早期的木刻版、石印版到大量的鉛印，對歌本的流行和傳播起到重要推動。尤其當時唱片業的興起，隨著錦歌唱片的流行，把錦歌的發展又大大地向前推進一步。

隨著經濟、文化交流、大潮的掀起，錦歌日益受到多元文化的挑戰。西洋音樂的東漸、學堂樂歌的興起，流行歌曲的泛濫，使青年對學錦歌失去興趣，錦歌逐漸走向黃昏，成為「老人的音樂」。

四十年來，雖經大力提倡，成立許多「錦歌研究社」，並在挖掘保存，組織演唱，探索研究，創作革新等方面取得了很大成績，但如何有效地繼承這份寶貴遺產，把「振興錦歌」的美好願望落到實處，還有許多工作要做，困難還是不小的。

六、閩台錦歌之同異

閩台錦歌—歌仔。是同根同源，一脈相承的曲種。僅是在各自的發展中，因歷史背景、社會變遷、審美習慣的不同，而有些「地方化」而已。現將閩台錦歌—歌仔之同異作如下比較：

1.演唱形式

(1)月琴彈唱

這種演唱形式在閩台盲藝人中是比較普遍，也是比較傳統和古老的一種演唱形式，大都流行在鄉鎮之間，這些盲藝人處於社會最底層，大都是一貧如洗，他們以歌聲給別人帶來快樂，而把痛苦和眼淚留給自己，不論是嚴寒酷暑之日，還是悽風苦雨之夜，他們總是抱著一把破月琴沿街鄉賣唱，過著乞討的生活，所以錦歌被人誣稱為「乞食歌仔」。

近年來，閩南各地已很難見到盲人彈唱了，因為民政部門把盲藝人作為殘疾人加以收容，並安排到工廠做工，這一方面結束了他們的流浪生活，另方面也結束了他們的藝術生命，以致後繼無人，頻於絕響，這對盲藝人來說也許是喜，但對繼承優秀的文化遺產也許是憂。

這種月琴彈唱的形式，閩台兩地都很普遍，但卻各具特色。在兩岸諸多藝人中，筆者認為最有共同點的是福建廈門的洪道和台灣恆春的陳達。一九五三年筆者第一次聽洪道演唱《海底反》，他把各種魚

類的形態和特性表現的惟妙惟肖。有很強的藝術感染力，留下很深刻的印象。八十年代初，那時閩台還處於隔絕的狀態中，筆者通過海外的關係千方百計地搜集有關台灣民俗音樂的資料，當第一次聽到陳達演唱的「思想起」和「牛擺尾」時，那濃郁的鄉土氣息和純正的地方特色，像一杯甘醇那樣，使人如醉如痴，激動不已。洪道與陳達兩人在表現手法上卻有一些相像之處，閩南的盲人說唱，大都是用曲牌聯綴的方法。曲調規範，節奏嚴謹，而洪道和陳達一樣，演唱十分自如，不受曲調約束，可根據內容需要，即興地加以發揮，特別是洪道用「雜嘴調」唱《海底反》和陳達用「五空小調」唱《阿達與阿發》時，都是用類似唸誦的曲調來敘述故事，唱腔部份常是不加伴奏的，月琴大多是用於過門的地方。

(2)月琴、二弦對唱

月琴和二弦對唱的形式，在閩南一帶首推漳州市的蘆菊和蘆來。蘆菊一九一六年出生於漳州，六歲時因犯重病而雙目失明，七歲拜平和縣小溪鎮章師門下學藝，學唱《英台三伯》、《孟姜女》、《雪梅教子》、《金姑趕羊》等長篇，十三歲又向牛師學唱《白扇記》、《火燒樓》、《什細記》及《乾隆遊江南》。十九歲（一九三五年）隨雙珠鳳歌仔戲班去台北，除賣唱之外，並在台北機場錄音灌唱片，在台期間也學會《新病仔歌》、《雪梅思君》等短折。廿二歲收蘆來發（原姓彭，原籍泉州嶺兜），從此師徒二人相依為命，共同走在一條

坎坷的人生道路上。蘆來發已於一九六三年去世。現年七十五歲的蘆菊，是位僅存的「歌仔之寶」。

筆者有幸於一九九〇年六月，受台灣中華民俗藝術基金會執行長許常惠教授的邀請，以大陸傑出人士的身份赴台參觀訪問，進行學術交流，六月三十日上午在鹿港參觀民俗文物館的時候，發現一張照片，其中男女各一人，男的留著長辮子，拉著京胡，女的身穿大襟衣，彈著月琴，一時欣喜若狂，這不就是錦歌對唱嗎!?可仔細一琢磨，又覺得樂器與錦歌對唱的不盡相同，難免有幾份失望。可是蒼天不負有心人，七月四日由宜蘭返回台北，在晚宴上，得到曾永義教授惠贈的大作《台灣歌仔戲的發展與變遷》，第一張插圖就是楊再興、楊秀卿夫婦在民間劇場演唱的照片。圖片說明「台灣說唱所唱多為民間熟悉的傳說故事，絕大多數是與戲劇相同的，其音樂曲調也和歌仔戲有很大的相似之處。」圖中所示，無論是使用樂器、演唱故事，以及音樂曲調都和閩南錦歌中月琴、二弦對唱的形式十分相像。

⑶嘭鼓唱

閩南嘭鼓唱與台灣的打響鼓，均屬漁鼓、道情說唱一類。流行於漳州及雲霄等地的嘭鼓唱除嘭鼓、竹板之外，伴奏樂器尚有月琴、二弦等。流行於泉州一帶的嘭鼓唱，只用嘭鼓、竹板伴奏。王慶輝所唱的「十二生肖」等小調，深受歡迎。台灣稱這種形式稱為打響鼓，據《台灣民俗歌謠》（林二、簡上仁合編）載：「往昔乞丐常以打響鼓

、抽簽仔、搖錢樹、跳寶等賣藝方式求乞。其中以打響鼓最為常見，打響鼓時，肩掛著用竹筒張以蛇皮之響鼓，置於腰間，用手指頭或竹板敲打出『碰』、『切』之節拍，而所唱唸的就是乞丐調（也稱捧鼓調）的乞食歌。」閩台「乞食歌」有些曲調是相同的。如《台灣民俗歌謠》第二四頁所載的「狀元調」即閩南錦歌的「四空仔」（亦稱為「七字調」）。

⑷大廣弦說唱

這裡所指的大廣弦說唱與賣藥說唱雖然同是用大廣弦作為伴奏樂，但曲調不同，是屬於兩個流派的。台灣著名民間藝人陳冠華與張桂子演唱《蚯蚓歌》，和筆者小時所見的梨園戲丑角在過場中插科打諢時的二弦說唱如出一轍，他們共同的特點是曲調口語化，用介於吟誦和歌唱的「唱唸」方式來表述內容，而樂器只是按固定的節奏形作即興伴奏。以幽默風趣的藝術手法，讓人在笑聲中得到美的享受。陳冠華與張桂子所唱的《蚯蚓歌》尾句有幫腔，這是閩南所沒有的。這種說唱形式有著久遠的歷史，它起源於閩南語中的韻語，這種韻語集中表現於市聲，無論是江湖賣藝、小販叫賣、乞丐行丐，都講究押韻，這種形式在宗教科儀中得到充分應用，在梨園戲和錦歌中，韻語的音腔拖長，形成「唸誦式」的曲調，並加上樂器伴奏。錦歌的「雜嘴調」；歌仔戲的「雜嘴仔」、「雜念仔」以及台灣稱之為「都馬調」的都源於此。

除以上所談的四種形式之外，廈門的白水仙和泉州的楊念都是用琵琶來伴奏歌仔的，這種形式似乎在台灣尚未見過。

2.演唱曲調

在筆者近四十年來，多次進行田野調查所搜集記錄的曲譜中，漳屬各縣的有七十多首，泉屬各縣的有二十多首。將近一百首錦歌曲調和台灣福佬系民歌專集《台灣福佬系民歌》（許常惠著）、《台灣民謠》（簡上仁著）、《野台鑼鼓》（陳健銘著）、《鄉土組曲》（遠流出版社出版）、《台灣民俗歌謠》（林二、簡上仁合編）所載的曲和詞進行比較、梳理，發現其中有三十多首是閩台共有的。如「送哥調」（台稱「駛犁歌」）、「草螟歌」、「撐渡歌」、「長工歌」、「病仔歌」、「走唱調」（台稱「卜卦調」）等。從閩台共有的歌仔在台灣分布的情況看，最多的是嘉南地區（泛指西部平原）、其次是宜蘭地區和台北。而恆春流行的「思想起」、「四季喜」、「牛擺尾」、「台東調」、「三聲無奈」、「耕農歌」，都是當地純正的民歌，這些民歌是大陸所沒有的。從歌仔的分布中，我們看到了先輩踏入台灣的足跡。

3.閩台錦歌說唱中的巫

錦歌與巫。學者在對錦歌的研究中很少涉及這個題目。因此有必要借此機會談談。過去在閩南街頭，常見到走唱藝人的月琴上有個掛著小竹簽的圓圈，這些竹簽共有廿四支，上刻著鋸狀小齒，每支竹簽

都代表某個故事的一折，如《孟姜女送寒衣》、《金姑趕羊》、《雪梅教子》、《郭子儀大拜壽》等。人們卜問吉凶禍福，便抽出其中一支竹簽，盲藝人就根據竹簽所示的故事，先唱一兩段歌仔，然後向你預示占卜的結果，與菩薩廟抽簽有異曲同工之妙。台灣稱這種形式為抽簽仔。這實際上是「卦姑」——巫的活動。卦姑即中國所謂「三姑六婆」之一。據元末明初陶宗儀《輟耕錄》卷十：「三姑者，尼姑、道姑、卦姑也；六婆者，牙婆、媒婆、師婆、虔婆、藥婆、穩婆也。」

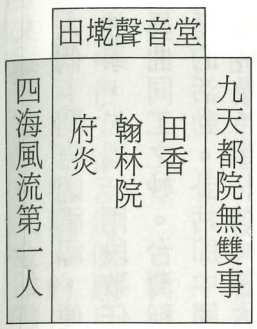
在漳州、龍海亭、堂兩派的錦歌中，均有演唱長篇敘事《牽厓姨》，曲調以歌仔為主，並揉進許多南音曲牌，為「厓姨歌」、「厓姨叠」等。關於「厓姨」筆者初步考證，認為「厓（音ái）」字在閩南一帶通稱為「丈夫」，但舊屬漳州府七縣亦稱菩薩為「厓」。「厓姨」亦稱為「翁姨」、「紅姨」，系能通神的女人，並以歌唱告示神意者，即以裝神弄鬼，替人祈禱為職業的女人。泉州一帶稱為「神姐」、「聖姨」。不管是「厓姨」或「神姐」，她們都是巫婆、女巫，古代自稱能以舞降神的人，女子稱「巫」，男子稱「覡」。從事奉祀天地鬼神及為人占卜、祈禱等。

無論是「卦姑」還是「厓姨」都屬於巫覡的範疇。《後漢書、張衡傳》：「或察策之占、巫覡之言。」對這個問題的深入探討，是很有意義的，它至少給我們有如下的啟示：

1.從錦歌演唱結合巫的活動，使我們看到閩台文化與楚文化的融合。楚指的是江漢之間的湖北、湖南一帶，楚文化屬長江文化，傳入閩的時間可追溯到春秋及三國時期，楚俗尚巫，楚人「信巫鬼、重淫詞」（《漢書・地理志》），神話傳說也很豐富。殷商時和戰國時的楚、越一帶，巫風很盛，楚詩人屈原的《九歌》是根據巫覡在祀典上吟唱的迎神、送神曲改編而成的。巫舞後來一直在民間流行，在發展過程中，娛人部份逐漸加強，不少巫舞演變成為民間舞蹈。伴舞的巫歌也隨著在民間流行，因此，楚文化的傳入與巫有著密切的關係。巫歌在福建廣為流行，凡有巫活動的地方及場合均有巫歌，但巫歌往往僅限於迷信活動這一範疇，巫歌提煉升華為藝術歌曲，作為自娛或娛人的要數錦歌最為典型。

2.錦歌藝人，用演唱古今故事的形式來溝通人與神的關係，架通「陽間」與「陰間」的橋樑。可稱為一絕，它與唐代「俗講」用說唱的形式來講解經文，確有同工之妙。這對研究藝術反映人與超自然的關係提供了一個有力的實例。

除巫之外，龍海縣堂派錦歌在開館時還要舉行開壇儀式，恭拜祖師爺田都元帥。拱案上立有田都元帥的神立（見下圖）。



七、錦歌的流派

關於錦歌的流派，過去已有專著，這裡著重談亭、堂兩派產生的年代及傳承。古代的錦歌稱之為「乞食歌仔」，沒有什麼堂號。堂號是進入城市之後才有可能產生的。據林廷老先生說，漳州錦歌的組織以「人吟樂會亭」為首創，按推算大概成立於清同治中葉（一八八〇年左右），之後又成立了「樂吟亭」，林廷於十九歲（一九〇〇年）加盟「樂吟亭」，他一生在漳屬各處開設八個錦歌館，傳徒四代。三十年代，與林廷同輩的錦歌藝人陳麗水、陳大屁、林清仔、大陳等人把「樂吟亭」的錦歌傳入龍海。在此期間，林榜在龍海率先成立「豐慶堂」。鄭藩水（一八五七年生）從古縣「乞丐營」學來錦歌之後，在田墘成立了「聲音堂」，相繼有王棕雖為首成立了「慶賢堂」。之後，又有「錦雲堂」、「一德堂」、「攀和堂」等組織出現。同時「樂吟亭」的勢力又向浦南、角尾擴充，先後在那裡成立了「集賢閣」、「盛音園」、「進德社」等，各種名目的錦歌組織猶如雨後春筍，可謂盛極一時。

廈門錦歌，雖未見有堂號，但也有悠久的歷史，著名藝人王雅忠（一八六〇年出生）、白水仙（一九〇四年出生）都是頗負盛名的。

據目前所掌握的資料，尚未見台灣歌仔成立組織的情況，也未見曲調有「五空仔」、「四空仔」以及「陽關」、「倍思」的名稱和採

用南管樂器伴奏的。因為「堂號」、「管門」和南管樂器都是清道光初年歌仔進入城市之後的產物。透過這個問題，也可以證明錦歌傳入台灣至少在清嘉慶之前，而所保存的歌仔也比較純正和傳統。

八、錦歌對歌仔戲的影響

錦歌音樂對歌仔戲的影響，筆者在「薌劇介紹」一文中曾這樣寫：「（歌仔戲）常用的有『七字仔』（由錦歌『四空仔』改編）、『背思』、『大調』（由錦歌『五空仔』改編）」（見《閩南民間音樂資料彙刊》一九五三年二月出版）。隨著民族音樂研究的深入，許多學者、行家寫出了許多有質量有深度的文章，如台中師範學院徐麗紗的《台灣歌仔戲唱曲來源的分類》，漳州薌劇團陳彬寫的「錦歌與台灣歌仔戲」文章，都是不可多得的優秀之作。

錦歌唱本對歌仔戲的劇目有那些影響呢？筆者根據曾永義教授著的《台灣歌仔戲的發展與變遷》一書第九七頁附表一，宜蘭「本地歌仔戲子弟班」進行一番統計；時間自民國前十年（一九〇一）起，至民國三十三年（一九四四）止，前後四十三年，歌仔戲子弟班二十七班，演出劇目共十一個，其中演《陳三五娘》的有二十三個班；演《山伯英台》的有十七個班；演《什細記》的有十二個班；演《呂蒙正》的有八個班；演《臭頭阿祿》、《乾隆君遊山東》、《藥茶記》的有四個班；演《訓商輅》、《金姑看羊》、《詹典嫂告御狀》的有二個班；演《孟姜女》的有一個班。除《臭頭阿祿》、《藥茶記》和《詹典嫂告御狀》三個劇目外，其餘八個戲的劇目均和錦歌有密切關係。像《呂蒙正》一劇，呂蒙正與暢姐逗樂時同唱錦歌的《病仔歌》（車鼓弄也有病仔歌），劇中也有許多原詞，如「八月十五是中秋，千金小姐拋綉球，綉球拋落呂蒙正，爹親打趕不收留。」等等，都是直接採自錦歌的唱本。這也許是一偶之見，但也不失為窺一斑而知全豹。

歌仔戲的樂器可以說是溶南北管之大成，但錦歌的長柄月琴（阮）在歌仔戲的伴奏樂器中佔有相當重要的位置。這種長柄月琴在閩台其他戲曲、說唱中是見不到的，在全國戲曲、說唱中也屬罕見。

「四空仔」與「孟姜女」

藍雪霏

「四空仔」（註一）是閩南「錦歌」（註二）中一個重要的曲牌，它是歌仔戲主腔「七字調」形成的基礎，也是歌仔戲得以形成的核心，在閩台音樂發展史上具有不容忽視的特殊地位。「四空仔」與台灣「七字仔」的關係，以及「七字仔」的發展，均有專家論及。本文擬從發生學角度，即通過追尋「四空仔」的來源，探究它賴於產生的音樂背景及其創作經驗，以窺探閩台音樂的發展軌迹。

一、「四空仔」的來源

倘將「四空仔」與江南一帶的時調「孟姜女」作一比較，我們便會發現，「四空仔」與「孟姜女」有著非常密切的淵源關係。

例(一)「孟姜女」與閩南四縣「四空仔」(註三)曲譜對照

「孟姜女」

正月梅花是新春，家家戶戶點紅燈，

長泰「小七字」

太白神仙點分明，化作客官路上行，

「大七字」

城內蒙恬得知機，跑入金殿奏聖旨，

龍海「大七字」

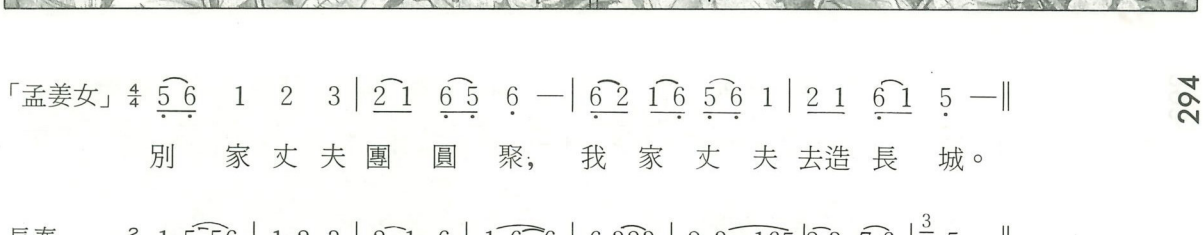
手啊執啊鐵板里啊亮啊聲，泉啊州啊磨落啊潮啊州啊城，

同安「七字仔」

呂成大富眞有額，大厝四落粉灰壁，

云霄「七字仔」

瓜今抱來到橋梆，開拳失手落下江，



民族音樂

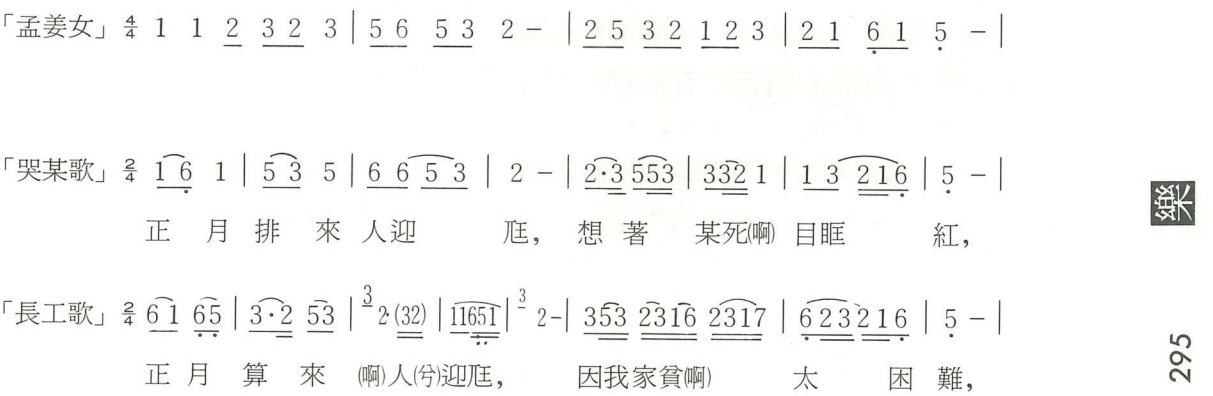
其Ⅰ‥旋律運行趨勢一致，骨幹音，中結音相同。

其Ⅱ‥調式基本一致。

其Ⅲ‥節奏型基本相似。

非僅「四空仔」在「錦歌」中，一些不叫「四空仔」，而標以其它標題，常被視為小調的曲目，亦不乏有「孟姜女」的音調，如以調門命名的「三空仔」、「三空半」（又名「廈門調」）、「六空仔」（又叫「長工歌」），以內容命名的「哭某歌」（張上下唱）、「賞欄杆」（王占元唱）、「十步送哥」（陳交張唱）、「相罵歌」（陳交張唱）等等。

例(二)「孟姜女」與「錦歌」小調的對照



「孟姜女」 5 6 1 2 3 | 2 1 6 5 6 – | 6 2 1 6 5 6 1 | 2 1 6 1 5 – ‖

「哭某歌」 5·6 1 | 212 3 | 2 1 1 5 | 6 – | 53 5·3 | 232 1 | 1 3 216 | 5 – ‖
某 今 死 去囝又細 漢， 方得(囉)無母(啊) 成伊親像 人。

「長工歌」 6 5 3 5 | 2·3 2165 | 1 – | 3 5 231 2317 | 623216 | 5·(65‥ ‖
離 鄉 背井 做 長 工， 天光 做到 (啊) 日 落山。

二、「四空仔」形成背景之追朔

㈠北方音樂早已南漸

「錦歌」的主要流行地閩南漳州一帶，古為「蠻荒」之地，由於它得天獨厚的地理環境，吸引了中原等北方各地衣冠百姓來此避難、拓墾。北方人南下，勢必帶來先進的生產技術與文化藝術。史籍中早有漳州一帶俗尚演戲，歌舞作樂的記載，如《漳州史迹》中所說的「百里弦歌」、《漳浦縣志》中的「弦歌堂」（於宋元符元年，一〇九八年建，慶元元年，一一九五年重修）。宋朱熹知漳州時（一一九〇

年），民間「豢優人作戲，或弄傀儡……此風在滋熾」，引起了當時封建統治者大為恐慌。（註四）又如明萬曆壬子（一六一二年）志載有「別有閑身行樂善歌曲者數輩，自為儕伍」（註五），以後縣志又有「歌舞以行」（註六），「沿街行唱」（註七）等等，可見漳州一帶民間音樂的繁榮。這裡有北方音樂的傳播，也有當地原住民的音樂創造，而根據近四十餘年以來的田野調查資料看，遺留在漳屬一帶的民間音樂多為北來，如戲劇之正音戲、白字戲、漢劇等；曲藝之南詞、北管、弦管（唱腔用本地官話唱，據說傳自滬）、昆曲；器樂之四平鑼鼓、鼓樂、十八音、禮樂等等（註八）。綜觀福建有關史載，北方音樂南漸由來久矣。如南宋時嚴粲（邵武人）家居時看到「北來倡優」，詩曰：「見說中原極可哀，更無飛鳥下蒿萊；吾儂尚笑倡優拙，欲喚新翻歌舞來」（註九）。清靖南王耿繼茂「帶戲子十餘班，終日在（福州）南門石塔寺演唱」，福州「開元寺前與戲子住」，龍山巷與打花鼓人住」，「打花鼓亦千餘人」（註十）。「卒後……，所部瓦解，許多戲班藝人流落福建賣藝為生，對福建戲曲影響頗大（註十一）。清「石牌腔、秦腔、弋陽腔、楚腔等項」，亦在福建等省「時來時去」（註十二）。清「女伶賣曲」，「山左（書注：山東之別稱）最多。吾閩建、邵二郡，「界臨江右，間或有之」。「雛燕嬌鶯，爭集榕城之經院巷矣。」（註十三）

北方藝人既能大批南下，抵達閩東、閩北，就有可能來到閩南。

「錦歌」中的很多曲牌傳自江西、江浙。旁證材料有：

《同安縣志》（民國十二年刊本）卷二十二《禮俗》「演戲」條載：

> 昔人演戲，祇在神廟。然不過「上路」、「下南」、「七子班」而已。光緒後，始專雇江西班及石碼戲。

據同安老人徐信速言明：「光緒後的江西班，指的是從漳州傳入的四平戲，後期的江西班，指的是京戲」。漳州陳北愷老人說：「四平戲又叫官音戲，戲班說的不是純粹的官音，而是南昌官話。」（註十四）

又有：漳州新華東路達聰巷內之「江西會館」，「建有一座木結構戲台，稱『萬壽宮』」，「戲台落成時曾請江西家鄉的戲班來祭台演出，此後每年八月初一水仙宮神誕也都演戲，起初常請江西戲班。」（註十五）舊時漳州很多妓女，都是來自江西，常演唱許多江南時調歌曲，流行於漳州的「南詞」很可能由她們傳來。（註十六）

北方音樂不斷南漸，對閩南的音樂文化產生了極為深刻的影響，「錦歌」對北方時調歌曲的吸收亦屬自然。「錦歌」的名稱就是因「什錦」而來。「四空仔」引用了「孟姜女」，並成為「錦歌」的主要曲牌也就不足為怪了。

(二)「錦歌」的主要流行地漳州一帶的原始民歌音樂風格與「孟姜女」迥異。

「孟姜女」一類江南時調來自城鎮、酒樓，其曲調呈線型，抒咏性強，風格柔麗、嫵媚，便於低吟淺唱。而「錦歌」的主要流行地漳州一帶，因地處閩南腹地，大多平原、丘陵，其民歌兼有山地民歌的質樸，卻少悠長，而又遠離都市的柔婉，卻多拘謹。尤其由於方言的關係，在音樂上表現為音域較為狹窄，旋律較不寬廣流暢，多呈「水平式」（因某個骨幹音的頻繁出現而形成的一種音高線的形狀）、「折迭型」。（由於骨幹音保持在一條水平狀的音高線上，非骨幹音繞其作級進或四度、五度跳進而形成的與流暢型相對而言的一種旋律型態）演唱方法上多鼻音、喉音，風格樸實、厚重。這裡不妨以漳州民歌的幾種不同體裁中，各擇一代表性例子從音樂型態上予以說明：

例(三) 謠類　阿達子歌　流行漳州廈門

3/2 4/4
(全歌45秒)

| 3 3 4 3 0 0 | 3 2 3 2 2 3 | ^{3_2} $^{\#}$3 1 3 7 3 2 2 3 0 |

早早起，　起來梳頭　抹粉點胭脂，

4/6 3 7 3 · 0 | 3 3 2 0 | $^{\#}$6 · ^{G}6 3 0 | 3 0 3 7 3 7 0 0 |

落灶腳，　洗碗箸，　上大廳，　拭桌椅，

| 7 0 2 2 · 0 | 3 7 2 3 7 0 · | 2 3 3 · 0 | 2 3 2 0 |

入房內，　做針黹。　呵咾兄，　呵咾弟，

| 2 3 $^{\#}$6 · 3 | 3 3 7 2 0 | 2 3 2 3 | 3 2 6 0 0 |

呵咾丈夫好八字，　呵咾家官好家世，

| 2 3 $^{\#}$6 · 3 7 | 3 4 7 $^{\#}$6 0 0 ‖

呵咾父母好教示。　記錄者：趙元任

音域小六度，節奏1字1拍，旋律運行趨勢完全符合於語音表述，多為五度、四度跳進，極少二度、三度連續級進。全曲由於「Mi」的頻繁出現，組成1條明顯的「水平線」。

例(四)小調類　搖船曲　長泰

1 = $^{\#}$F $\frac{2}{4}$
♩=96

| (6 5 2 6 | 5 —) | 2 1 6 | ^{2}1 6 0 | 2 · 3 1 6 | 1 0 | 6 3 ^{2} 0 |

新做(哪)船囝　新朗朗，　搖過

| 1 ^{6} · | 2 2 | ^{6}1 — | 6 7 7 | 6 7 | 0 7 | 3 2 3 6 | 5 — | 6 0 7 0 |

溪前　載客人，　一只(咧)船囝　(咧)晃(咧)晃(咧)動，一　只

| 6 7 $^{\vee}$ · 0 | 3 2 3 6 | 5 — ‖

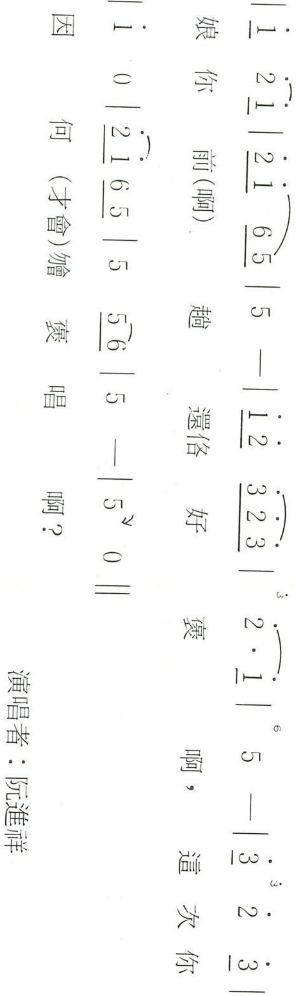
船囝　晃(咧)晃(咧)動。

演唱者：張上下
記錄者：王　利

前面兩句，以謠念為基礎，旋律雖在二度、三度間級進，但反複迂迴，滯留不前，加上間或出現四度、五度跳進，均構成了一種「折迭型」；而第1句則由「Re」構成了「水平式」。第三、四句出現了流動的旋律，但仍離不開約定俗成的水平線，如第十一小節至十二小

節的「La」音上，第十三小節的「Mi」音上。而且，音型之「折迭」狀歷歷在目，如第十一小節「LaSi」的重複，第十三小節由「Mi」級進至「Re」，馬上返回「Mi」再跳進到「La」。

例(五) 山歌類　離　別　哥　漳州市
（褒歌）



演唱者：阮進祥
記錄者：郭建丰　豐

上下兩句落音均在「Sol」。縱使第二小節出現了從「Re」到「Sol」的下行級進，第四小節出現「Do Re Mi」的上行級進，但「Re」在第一、二小節，第四、五小節，「Mi」在第七小節，「Sol」在第十至十二小節出現的「返身級進」，都使旋律呈現一種「水平式」及「折迭型」。

或許正是由於漳州一帶的民歌過於「拘泥」而少「超脫」，過於「現實」而少「浪漫」，所以一旦接觸到與自己的風格完全迥異的另外一種民歌，便如醉如痴，甚至「犧牲」自己亦在所不惜（如例(一)四縣「錦歌」譜例中存在著的大量倒字）。這也就是「錦歌」能以「孟姜女」作為自己主要曲牌之一的原因。

三、「四空仔」的藝術創造

「四空仔」來源於「孟姜女」一類江南時調，但不乏有自己的創造。因為「孟姜女」要在閩南立足，非得依照當地的音樂習慣經過一番改造不可。這種改造的過程即為藝術創作手法再一次實施的過程。筆者認為「四空仔」對於「孟姜女」的再創造主要著眼於力度這個基點的選擇，然後再頻加修飾，予以完善。

(一)加強力度

如果說「孟姜女」具有一種低吟淺唱的格調，那麼「四空仔」與之相比，則有一種鏗鏘作響之韻律，這種效果得力於以下諸種音樂創作手法之運用。

1.曲首冠音

「孟姜女」的高音區，即調式主音的上八度、上九度音「Sol, La」，雖出現在整首歌的前半部分，但它是涓涓細流中的漣漪，是平靜

之中自然起伏的激動。而例㈠閩南四縣譜例則一概「開門見山」，曲調的制高點「Sol, La」音均在曲首出現，這與「錦歌」流行地漳州一帶雖大部平原、爽朗而又兼有丘陵山地的直率性格有關，亦與「錦歌」的演唱場合之大、廣有關。「錦歌」的前身「歌仔」，亦稱「乞食歌」，常由盲藝人手持月琴及籤筒沿街賣唱，或由演唱團體結群赴社，參加吉慶喪儀。在大庭廣眾之前，一開始不扯大嗓門，拔高音區，似乎不足以引起人們的注意。

2.改變節拍

例㈠閩南四縣譜例中的節拍，無一處與「孟姜女」一樣，如長泰、龍海、同安縣譜例變「孟姜女」四分之四拍子為四分之二拍子，即重音的出現頻率比「孟姜女」多一倍。雲霄縣譜例雖記為四分之四拍子，但實際演唱速度則比「孟姜女」快一倍，即變一個重音為二個重音。這與「錦歌」原有的演唱風格——直樸、凌立，以及節拍樂器——拍板、四塊、漁鼓、銅鈴等的使用有關。

3.節拍重音的強化

我們發現，閩南四縣譜例中的節拍重音還都以四分音符、附點音符、切分音符來強調，其中尤以長泰縣的譜例為典型。

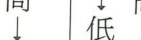
以上這些手法的運用都大大加強了力度，使「四空仔」顯得生氣勃勃。

㈡頻加修飾

如果說「孟姜女」有一種「柔美」的外貌，那麼，應該說「四空仔」則為「艷麗」，因為「四空仔」對於「孟姜女」是極盡修飾。

1.音高線起伏頻率加劇，起伏幅度增大。若將「孟姜女」中的「Sol, La」作為高音區，「Do, Re, Mi」作為中音區，低音「Sol, La」作為低音區的話，那麼譜例㈠的音高起伏狀況如下：

音樂型態 / 曲目		音高起伏狀況			
		第一句	第二句	第三句	第四句
「孟姜女」		中↓高↓中	中↓高↓中↓低	低↓中↓低	低↓中↓低↓中↓低
長泰	「小七」	高↓中↓低↓高↓低	低↓高↓中↓低↓中↓低	中↓低↓中↓低	低↓中↓低↓低↓中↓低
	「大七」	中↓高↓低↓高↓中	中↓低↓中↓低	低↓中↓低↓中	低↓高↓低↓中↓低
龍海「大七」		高↓中↓高↓中	高↓低↓高↓低	高↓中↓低↓中	高↓低↓高↓低

同安「七」	高↓中↓高↓低↓中	中↓低↓中↓低	中↓低↓中↓低	
雲霄「七」	高↓低↓高↓中	高↓低↓中↓低	高↓低↓中↓低↓中↓低	

以上圖示表明，閩南四縣「四空仔」的音高線起伏頻率都比「孟姜女」來得快，來得多，起伏幅度也比「孟姜女」大。這樣的修飾，使得樂曲更為曲折、繁複，其包容量更大，內涵更為深刻。

2.加花、變奏。曲中十六分音符、八分音符的大量運用，使曲子顯得更加嫵媚。如「5、3」，加花、變奏後變成 3 6 3 2，3 5 3 2，5 #4 3；「2 1 6 1」加花、變奏後變成 3 5 3 2 3 6，2 5 3 2 | 3 3 7 6 |，2 3 2 1 7 6 等等。

3.前倚音的大量出現，如例㈠中的每一個樂句的最後落音之裝飾，有大二度、小三度、純四度前倚音，使旋律更具魅力。

4.調式色彩豐富，「孟姜女」為五聲音階徵調式，而譜例㈠四縣的「四空仔」無一不出現調式主音的上三度音「Si」，龍海縣的「四空仔」還出現主音的下二度音升「Fa」，雲霄縣的「四空仔」出現主音下大二度音「Fa」。它們雖主要以經過音、助音的形式出現，卻因此豐富了五聲徵調式的色彩，「Si」音的出現，還使徵調式中增加了同主音宮調式的對比因素，使曲子具有徵宮雙重調式。應該說，長泰、龍海、同安譜例中出現的「Si」音，以及龍海譜例中出現的升「Fa」音，與流行在當地的南音音列有關係；而雲霄譜例中出現的「Fa」音，與流行在當地的潮汕音樂有關係。

四、「四空仔」在閩台音樂中的地位

「錦歌」藝術在形成與發展過程中吸收了大量外來音樂，雖然有的還僅僅停留在「引用」的水平上，曲目上往往顯得冗雜，但它對於傳統的閩南音樂來說，無疑是一種變革。它一改當地原來較為拘謹、禁錮的原始歌調，而使閩南樂壇出現一種舒緩、流暢的轉機。這其中「四空仔」是個典型的代表，它以流行全國的「孟姜女」作為自己的骨絡，加以豐富、發展，開創了閩南漳州一帶音樂的新局面。然而，應該實事求是的看到，對於「孟姜女」來說，「四空仔」在閩南並未發生根本的質變，它的質變（變徵調式為羽角調式等等）是在台灣完成的。閩南人民大量渡台，把「四空仔」的前身「七字仔」（註一）也帶到了台灣。在特定的地理、歷史、文化背景下，台灣人民發揮了聰明的才智，非但把閩南的「四空仔」變成了台灣的「七字仔」，而

且以此繁衍成「七字高腔」、「七字低腔」、「哭調」、「七字反調」等曲牌，造就了台灣絕無僅有的屬於自己的「歌仔戲」。後來，歌仔戲傳回閩南，在漳廈一帶又形成「薌劇」。所以，「四空仔」為我們提供了一條化外來民歌為己有的成功經驗；它是一種特質音樂形成的基礎。它的產生及至演變，便是一種文化形式為另一種文化吸收後在特定的精神背景下得以產生另外一種文化形式的典型範例。

附註

註一：「四空仔」是「錦歌」吸收南曲以後，以南曲管門命名。在閩南民間原來亦叫「七字仔」，為了與以後流傳到台灣而又產生質變的台灣「七字仔」有所區別，故文中一律稱之為「四空仔」。

註二：「錦歌」名稱來源有三種說法：因龍海「錦江」（滙九龍江南溪、北溪、西溪於一流）而得名；因曲牌龐雜，曰「什錦歌」而得名；因南曲雅稱「錦曲」而得名。在閩南民間，其稱呼有曰「唸歌」、「歌仔」、「乞食歌」，在台灣亦是。

註三：「孟姜女」見中國音研所編《城市小調歌曲》之「孟姜女十二花名唱春調」；閩南四縣錦歌及「三空仔」等譜例見龍海縣文化館翻印的《錦歌曲調集》。

註四：見宋、陳淳《北溪文集》卷二十七「上傅寺丞論淫戲」。

註五：見明、何喬遠《閩書》卷三十八「風俗」。

註六：清、王相主修《平和縣志》卷十「風土」。

註七：清、薛凝度主修《雲霄廳志》卷三「歲時」。

註八：見福建省群藝館文革前《龍溪專區音樂形式及組織活動情況調查報告》五九年二月《漳州市民間音樂、歷史沿革簡介》，李佺民《福建民間音樂採訪報告》等。

註九：見宋、陳起《南宋群賢小集》，《中興群公吟稿》戲集卷七華谷嚴坦叔「觀北來倡優詩」。

註十：清、海外散人隨筆《榕城紀聞》。

註十一：《福建戲史錄》頁八九。

註十二：《史料旬刊》第二十二期「清乾隆四十六年江西巡撫郝碩『復奏遵旨查辦戲劇遺碍字句』一摺」。

註十三：清、李家瑞《停云閣詩話》卷五。

註十四：沈曉初「『江西戲』拾遺錄」，載福建省戲研所《求實》十六。

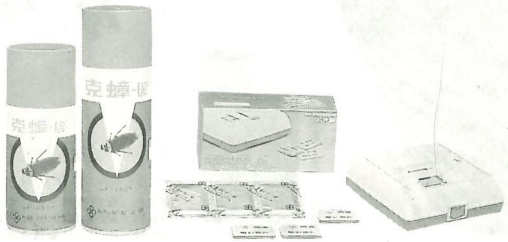
註十五：陳松民「『江西戲』『拾遺錄』之補遺」，載「求實」二十。

註十六：參考李佺民《福建民間音樂採訪報告》。

興達

談心

享受不受干擾的生活——



克蟑－優　興達電蚊香－優

興達股份有限公司
經銷處：台北市民權東路611巷78號
電　話：7133928

※全省各大百貨公司、超級市場、西藥房、雜貨店均售

北市環藥廣字第8005
8005

民俗曲藝

合訂本出版了

第一輯（1～6期）	每本七一〇元
第二輯（7～12期）	每本七一〇元
第三輯（13～20期）	每本七一〇元
第四輯（21～26期）	每本七一〇元
第五輯（27～31期）	每本七一〇元
第六輯（32～36期）	每本七一〇元
第七輯（37～40期）	每本七一〇元
第八輯（41～44期）	每本七一〇元
第九輯（45～48期）	每本七一〇元
第十輯（49～52期）	每本七一〇元
第十一輯（53～56期）	每本七一〇元
第十二輯（57～60期）	每本七一〇元
第十三輯（61～64期）	每本七一〇元

air
噴氣式消炎鎮痛劑
久光噴氣式
撒隆巴斯
100ml
運動前・後
輕噴1秒鐘
消炎、鎮痛、清涼、舒適
噴氣式撒隆巴斯
具有強力的滲透性藥液
運動前：配合按摩，有助肌肉活力的昂進。
運動時：筋肉拉傷，消炎、鎮痛，最效好。
運動後：噴了它，渾身清涼又舒適。
噴氣式撒隆巴斯
台灣久光製藥股份有限公司